

中国戏曲志云南卷丛书

中国戏曲志云南卷编辑部 编



大词钱志

迪庆藏族自治州文化局 编

主 编 邓 虹
李汝春

文化艺术出版社

中国戏曲志云南卷丛书

大词钱志

迪庆藏族自治州文化局 编

主 编 邓 虹
李汝春

文化艺术出版社

1993年3月·北京

封面题字：杨 明

责任编辑：江达飞

陈复声

封面设计：石 宏

中国戏曲志云南卷丛书
大 词 戏 志

文化艺术出版社出版发行

（北京前海西街17号）

云南新华印刷三厂印装

开本：850×1168毫米 1/32 印张：6.25 字数：160,000 插页8

1993年3月第1版

1993年3月第1次印刷

印数1—1000

ISBN 7-5039-1180-8/K·45 定价：9.50 元

迪庆藏族自治州十大集成（志）领导小组

组 长 唐世华（傈僳）
副组长 贾克荣（藏） 和玉铨（纳西）
组 员 杨 森（纳西） 和国华
 彭跃文 七珠七林（藏）
 李 刚 王 瑞
 扎史顿主（藏） 赵毅兴（纳西）

《大词戏志》编纂领导小组

组 长 朱良才（藏）
副组长 七珠七林（藏） 李汝春
组 员 曾仲凡 马载斌（藏）
 邓 虹
工作人员 王群英（藏）

大词戏《精忠岳传》开
场戏:《大佛讲经》▷



◁ 大词戏《岳母刺字》

大词戏《观音点化》▷



◁ 大词戏《疯僧扫秦》



◁ 大词戏《会市烙脊》

大词戏《金氏骂牛》▷
(秦耕饰金氏)



◁ 大词戏《牛皋扯旨》

大词戏《刘全上坟》▷





△ 石头人扮相



△ 大词戏《东窗围炉》(李群贤、赵寿珍饰)



△ 上、下埂官扮相

▷ 金兀术扮相



▷ 万俟卨扮相



▷ 阴阳官扮相





△ 牛皋扮相



△ 大鹏金翅鸟扮相



△ 金刚扮相



△ 傅罗卜扮相



△ 哑狱司扮相



▽ 小军扮相



△ 秦会脸谱



△ 牛皋脸谱



△ 牛通脸谱



△ 黄巢脸谱



△ 韩启龙脸谱



△ 丑角 (万侯岛) 脸谱



十八罗汉面具 ▷



△ 维西中年妇女装扮

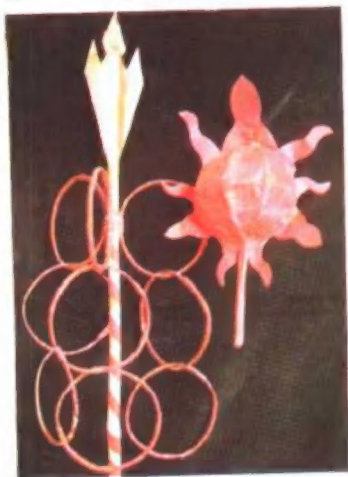
△ 维西老年妇女装扮

△ 维西青年妇女装扮

▷ 砌末：笔碗爪



▷ 砌末：九环锡杖



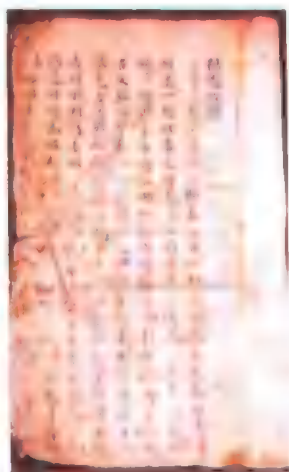
△ 地藏王菩萨扮相



△ 砌末：坟标



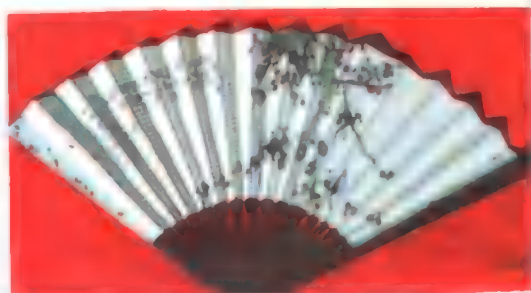
△ 大词戏谱印刷本



△ 大词戏古剧本《精吏归册》 刘师恩先生墓碑序 文



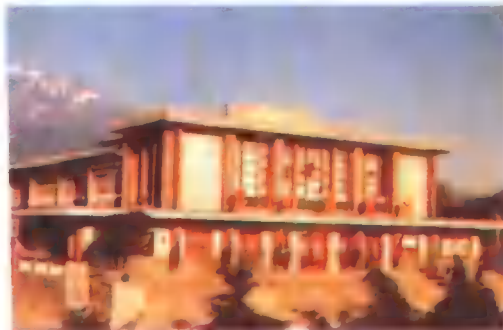
△ 维西县城隍庙古匾



△ 大词戏曾用过的古扇



△ 闹丧之夜清唱大词戏



△ 维西影剧院



△ 保和镇业余剧团



△ 1965 年被改组的保和镇业余剧团



△ 大同戏部分老、中、青演员



《大同戏志》审稿会合影

“云南地方艺术集成志丛书”前言

云南是地处祖国西南边陲的多民族省分，各民族的音乐、舞蹈、戏剧艺术蕴藏极其丰富。为了将这些凝聚着各民族先人创造的灿烂文化遗产，和建国后各民族艺术工作者创造的优秀成果和经验，通过科学的体例，全面地、系统地记录下来，使之成为建设具有中华民族特色的社会主义新文艺的养料和参照系，我所在完成《中国民间歌曲集成·云南卷》、《中国戏曲音乐集成·云南卷》、《中国民族民间器乐曲集成·云南卷》、《中国民族民间舞蹈集成·云南卷》、《中国戏曲志·云南卷》等五项国家艺术科研重点项目的同时，计划编辑出版“云南地方艺术集成志丛书”，该丛书分系列编辑、出版。

各系列丛书分别定名为《中国民间歌曲集成云南卷丛书》、《中国戏曲音乐集成云南卷丛书》、《中国民族民间器乐曲集成云南卷丛书》、《中国民族民间舞蹈集成云南卷丛书》、《中国戏曲志云南卷丛书》。各系列丛书由各个省卷编辑部按各自的体例组织编纂，陆续分册出版，公开发行。

《中国民族民间舞蹈集成云南卷丛书》、《中国戏曲志云南卷丛书》。各系列丛书由各个省卷编辑部按各自的体例组织编纂，陆续分册出版，公开发行。

这套卷帙浩繁、绚丽多彩的系列丛书，在编辑出版过程中，得到了各地文化艺术单位，广大音乐、舞蹈、戏剧工作者和社会人士，及有关出版社的大力支持，在此一并表示谢意！

云南省民族艺术研究所

1989.3.

编辑凡例

一、“中国戏曲志云南卷丛书”属“云南地方艺术集成志丛书”中的一个系列。

二、本丛书系戏曲专业志书。通过充分吸收历年来各方面对我省戏曲进行理论研究的成果及有关资料，系统地记述云南一个地区的戏曲或一个剧种的历史和现状，及代表性的人、事、艺、物，以反映我省戏曲改革的客观实际，体现戏曲艺术发展的规律，有利于戏曲的推陈出新和戏曲科学研究的建设，繁荣我省社会主义戏曲事业为宗旨。

三、本丛书以马克思主义为指导思想，坚持辩证唯物主义和历史唯物主义，坚持实事求是的原则。只记已存之物，不书未成之事。寓是非褒贬于记事之中。不重论说和描写。

四、本丛书所论及的人和事，力求客观、公允、准确。凡属尚无定论的问题，均采取诸说并存，但都应持之有据；妄说、臆断、传说，均不作为学术见解记述。

五、本丛书按省内现行区划和现有剧种，分别出版各地、州、市戏曲志和剧种志。各地方戏曲志只记述本地与戏曲有关的内容。上、下限根据各地区、各剧种的实际情况而定，但必须在同一本志书中取得一致。

六、各地方戏曲志和剧种志，均按综述、图表、志略、传记四大部类顺序排列。

第一部类综述。以历史时期为序，根据史料概括地叙述本地区（或本剧种）戏曲活动的历史和现状；综述是一个总纲，对全

书起着统领全局的作用。

第二部类图表。包括大事年表、剧种表、剧种分布图（或剧种流布图）。大事年表，以年为序，月日开头，用记述体提纲挈领地记述一方戏曲或一个剧种的大事。剧种表只用于地方戏曲志，包括名称、别名、形成或传入时间、形成或传入地点、所唱腔调、流布地区及备注等项目。剧种分布图用于各地方戏曲志，剧种流布图用于各剧种志；全省性的剧种志，其流布图按全省行政区划图划到各地、州、市，带地域性的剧种志和地方戏曲志，其流布图或分布图按各地、州、市行政区划图划到县（或相当于县的区）。

第三部类志略。包括剧种、剧目、音乐、表演、舞台美术、演出场所、机构、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、谚语口诀、其它等十三个门类，分别记述有关内容。各个门类的设置，均从各地区、各剧种的实际情况出发。

剧种。以剧种为单位设置条目，分别记述本地所有剧种形成发展的历史和现状，并简要地叙述其声腔、剧目和特点。外来剧种只记述在当地存在的状况，包括其传入和盛衰的历史。各剧种志不再列剧种条，将其内容并入综述。

剧目。分概述及代表性剧目两项。概述主要记述本地戏曲（或本剧种）剧目的数字；剧目的来源、分类及特点；中华人民共和国建国后剧目的建设、发展及整理、改编、创作情况。代表性剧目的选择范围，包括剧本与演出有特点的传统剧目，整理改编的传统剧目，新编历史剧、传说故事剧及现代题材剧目。每个条目，应从不同剧目的实际出发，分别记述其名称、别名、声腔剧种、作者或整理改编者、编演年代、首演（或演出）单位、主要演员、导演、音乐设计、舞台美术设计；题材来源，版本及收藏情况；故事提要；特点、成就和影响。

音乐。分概述、代表性的剧种音乐及选例三项。概述主要记

述当地剧种音乐和主要声腔的种类及其概貌。每一剧种音乐设置一个大条目，着重记述本剧种音乐的渊源、衍变及其发展；唱腔音乐，包括唱腔结构、音阶调式、旋律风格、演唱特点及唱腔伴奏方法；伴奏音乐，包括乐队的沿革、建制及特殊乐器、常用曲牌、锣鼓经的类别、功能、特点及革新；选例，包括音乐设计选例、唱腔选例及伴奏音乐选例。

表演。分概述、代表性的剧种表演及选例三项。概述主要记述当地剧种表演艺术的分类，传统戏的排演情况，和建国以来新的导演制度的建立等情况。每一剧种表演设置一个大条目，着重记述本剧种表演历史、艺术分类或行当沿革、体制及特点。选例包括剧目表演选例、导演选例及特技选例。

舞台美术。分概述和选例两项。概述着重叙述本地区（或本剧种）舞台美术的历史沿革与发展，不同类型剧种在舞台美术上的不同特色，建国后本地区（或本剧种）舞台美术的变化等。选例分别按脸谱（或面具）、扮相、服饰、砌末、传统戏的舞台陈设及新编剧目的舞台美术设计等开设条目。

机构。包括科班与学校；班社与剧团；票房（社）与业余剧团；行会、协会、学会与研究机构；作坊与工厂等。按此顺序，以每一机构名称设条，以成立年代为序，举要记述。内容包括名称、性质、剧种、成立年代；沿革；成员状况；社会影响及贡献。成员状况中着重在对机构的创立和发展有重要建树、贡献的主要领导和主要业务人员。

演出场所。分概述和演出场所举要两项。概述主要记述本地区戏曲演出场所衍进的历史和现状。需要开条的演出场所，主要包括：过去农村的演出场所，如庙台、草台、祠堂等；过去城镇的演出场所，如茶社、会馆、戏院等；建国后新建的演出场所，如专营剧场、影剧兼营剧场、开放性会场等。

演出习俗。分概述和演出习俗举要两项。概述主要叙述本地

区历代乡村、城镇的演出习俗或本剧种的演出习俗，建国以来对旧有习俗的改革及新的习俗的建立等等。然后以一个习俗开列一个条目，简要地记述其活动特点。

文物古迹。包括戏曲雕刻、戏曲壁画、戏画、碑文、文告、戏单、剧照及剧本等。但都应是确有文物价值者。以一件文物或一所古迹为单位开设条目。文物的内容包括名称、出处、年代、特点及艺术价值等。古迹的内容包括名称、地点、地形、方向、装饰、修建年月及变迁情况等。

报刊专著。报刊指戏曲专业报纸及刊物，公开发行或内部发行的均可，综合性报纸的戏剧副刊及综合性刊物的戏剧专栏亦可。专著指含有戏曲的戏剧史著、论著、研究性质的资料专集等，本地作者在本地出版的或在外地出版的均可，公开出版的或内部印行的亦可。以一种报刊或一种专著开设一个条目，内容包括名称、作者或编者、创刊或出版年月、公开或内部发行、版本和收藏情况；内容提要；影响及客观评价等。

轶闻传说。记述各地区、各剧种具有一定意义的轶闻趣事。以一条轶闻或传说开设一个条目，生动形象地加以记述。

谚语口诀。谚语是熟语的一种，戏曲界的谚语大多反映了艺人生活斗争和进行舞台艺术创造的经验。口诀大多为艺人们学戏教戏、勤学苦练、创造角色及掌握技术技巧而编成的如顺口溜一类的语句。一条谚语一个条目，加以简单的注释，并说明流行的剧种或地区。

其它。包括名人题辞、戏曲对联等无法列入以上门类的内容。

第四部类传记。立传人物包括剧作家、理论家、评论家、教育家、活动家、演员、导演、琴师、教师、音乐、舞台美术、后台人员等。立传人物应是在各地方戏曲志或剧种志下限年月以前逝世的并有一定成就、贡献和影响的；坚持生不立传，但活人可

以上书。立传人物以生年为序排列，生年不可考者，可酌情列入适当位置。传记的内容包括姓名、生卒年代、艺名或笔名、籍贯、性别、民族、从事专业；生平；艺术活动经历；成就、贡献和影响。

七、本丛书插图分黑白与彩色两种，黑白插图插在有关门类，彩色插图列在正文之首，并在有关内容中说明参见插图某幅。

八、本丛书一律用规范化的现代汉语撰写。所用字体，以中国文字改革委员会正式公布的《简化字总表》、中华人民共和国文化部和文字改革委员会联合发布的《第一批异体字整理表》为准。

九、本丛书纪年，中华人民共和国成立以前以年号为先，夹注公元纪年；中华人民共和国成立以后，用公元纪年。

十、各地戏曲志、剧种志书后，附录本志主要参考书目等。

《中国戏曲志·云南卷》编辑部

目 录

综 述

图 表

大事年表…………… (17)

流布图…………… (插)

志 略

剧目…………… (29)

《目连寻母》……… (32)

《精忠岳传》……… (33)

《精忠后册》……… (34)

《牛皋扯旨》……… (35)

《观音点化》……… (35)

《刘全进瓜》……… (36)

《岳母刺字》……… (36)

《金氏骂牛》……… (37)

《疯僧扫秦》……… (37)

《东窗围炉》……… (38)

《遭贬题诗》……… (39)

附:大词戏剧目现存

剧本简况……… (39)

音乐…………… (41)

大词戏音乐渊源及

其衍变…………… (41)

大词戏唱腔音乐

…………… (45)

大词戏伴奏音乐

…………… (51)

唱腔选例…………… (52)

驻云飞…………… (52)

哭相思…………… (55)

黑衲袄…………… (58)

挂枝香犯江头桂

…………… (60)

解三酲…………… (66)

一江风…………… (70)

器乐曲选例……… (72)

高山滴水…………… (72)

朝天子…………… (73)

小杜梅…………… (73)

龙摆尾……………(74)
表演……………(77)

角色行当沿革

……………(79)

行当体制……………(80)

生行……………(80)

旦行……………(81)

净行……………(83)

丑行……………(84)

杂……………(84)

表演选例……………(84)

《柳翠莲上吊》中跳“老
吊”的表演……………(84)

《跳灵官》中灵官的
表演……………(85)

《牛皋扯旨》中牛皋
的表演……………(86)

《会审烙脊》中岳飞
的表演……………(88)

《岳母刺字》中岳母
的唱段表演……………(90)

《疯僧扫秦》中疯僧
的表演……………(91)

特技……………(92)

黄巢变脸……………(93)

烙脊现字……………(94)

扭丝翻花……………(95)

劈刀……………(95)

舞台美术……………(97)

脸谱及面具……………(97)

黄巢脸谱……………(97)

牛皋脸谱……………(98)

牛通脸谱……………(98)

秦桧脸谱……………(98)

韩起龙脸谱……………(98)

丑角脸谱……………(98)

十八罗汉面具……………(99)

金兀术面具……………(99)

服饰及扮相……………(99)

金兀术扮相……………(101)

哑狱司扮相……………(101)

疯僧扮相……………(101)

目连扮相……………(101)

阴阳官扮相……………(102)

上、下埂官扮相

……………(102)

牛皋服饰……………(103)

十姐妹服饰……………(103)

小军服饰……………(104)

岳飞服饰……………(104)

砌末……………(104)

纹标……………(105)

金毛狮子狗……………(105)

笔砚爪.....(106)

背弓.....(106)

“天诛十恶”高脚

牌.....(106)

九环锡杖.....(107)

定火神珠.....(107)

莲台宝座.....(107)

柳翠莲墓碑.....(107)

舞台陈设及照明

.....(108)

机构.....(110)

逍遥会.....(110)

俱乐部.....(111)

保和镇业余剧团

.....(112)

抢救大词戏工作

小组.....(113)

演出场所.....(115)

城隍庙戏台.....(115)

维西县大礼堂.....(116)

维西影剧院.....(117)

演出习俗.....(118)

会首承头办事

观众自愿捐功德

.....(119)

循例规分派角色

遵旧制排练剧目

.....(120)

伶人虔诚迎老郎

信士顶礼拜菩萨

.....(121)

雷祖镇台逐魔怪

钢鞭悬空降妖孽

.....(122)

跳城隍做恶劝善

张告示镇鬼压邪

.....(124)

雄鸡高吊替真身

旦伶闹市避冤魂

.....(125)

诸帅持链除邪祟

众徒摆酒酬戏师

.....(125)

大佛讲经说因果

鸱鸢起舞助娱兴

.....(126)

台上表演台下应

戏中角从戏外入

.....(128)

沐浴斋戒演岳侯

烧钱化纸扮灵官

.....(129)

闹丧清唱板凳戏

出殡劲敲打击乐

.....(130)

久旱装扮《风波亭》

霪雨饰演《漫汤阴》

.....(131)

文物古迹.....(133)

古扇.....(133)

城隍庙大门古匾

.....(133)

古剧本《精忠后册》

.....(134)

轶闻传说.....(135)

唐明皇饰小丑,打

锣人不敢坐.....(135)

赵老师饰脓包招

来厄运.....(135)

画“鬼”脸.....(136)

访罪犯塑造金兀

术形象.....(137)

打得我阿力瓜格

麻丝.....(137)

台上尽唱老公戏

.....(138)

兰花手掀不开门帘

.....(139)

阅兵使向“秦桧”

赔不是.....(140)

“老虎”自报家门

.....(141)

周司令认戏不认人

.....(142)

改“大慈”为“大词”

.....(142)

豆腐团长.....(143)

谚语口诀.....(144)

其他.....(145)

匾额对联.....(145)

文件.....(148)

秦耕的三首七绝

.....(149)

传 记

刘超绩.....(153)

刘云仙.....(154)

刘师恕.....(155)

李 衡.....(155)

李维迁.....(156)

梁知骏.....(157)

王 方.....(157)

王知凡.....(158)

叶奕承	(159)
和百万	(159)
杨光麟	(160)
李尚文	(161)
王知平	(162)
和星桥	(162)
张子恒	(163)
附：已故大词戏艺人 名录	(164)

附 录

迪庆藏族自治州戏曲 活动大事记	(169)
迪庆藏族自治州戏曲 活动机构	(181)
本书主要参考书目	(188)

后 记	(189)
-----------	-------

大词戏是流传于云南省迪庆藏族自治州维西傈僳族自治县保和镇的一个古老剧种。

维西地处滇西北高原，位于迪庆藏族自治州南端。境内山峦起伏，沟壑纵横，澜沧江、金沙江流经其间。东与中甸县一江之隔，东南与丽江县毗邻，西南与福贡、贡山两县接壤，南邻兰坪县，北接德钦县。总面积4661平方公里。全县基本无坝区，内外交通都很不方便。全县总人口128000多人，其中保和镇人口6300多人。县内共有傈僳、纳西、汉、藏、白、普米、彝、怒、独龙等十多种民族。

维西在唐以前的历史尚缺文献资料可考。唐初为吐蕃铁桥节度地，贞元十年（公元794年），南诏攻破铁桥城后，改属南诏剑川节度。宋属“大理国”成纪镇。元属丽江路军民宣抚司，于“罗哀间”设临西县。明属丽江府。清雍正五年（1727）实行改土归流，建置维西厅，初属鹤庆府，乾隆二十一年（1757）改辖于丽江府。中华民国元年（1912），设置维西县。中华人民共和国建立后，维西隶属丽江专区，1957年划归迪庆藏族自治州。1985年6月，经国务院批准，建立维西傈僳族自治县（行政区域未变动），仍隶属迪庆州。

（一）

维西在地理位置上是内地连接西藏的一条通道，清代以前的

漫长岁月中，是南诏与吐蕃、吐蕃与大理段氏、丽江木氏土府与吐蕃等争夺的军事要地，而在经济、文化上与内地的交流却不多。直至清雍正五年（1727）实行改土归流之后，才逐渐打开了门户。据立于雍正七年（1729）的《关圣殿碑记》记载：维西原无县城，雍正六年（1728）春，首任通判陈权选择了宝华山麓鸠工修筑了城垣。为了向当地各少数民族宣扬教化，“令其识圣天子之威灵”，于同年秋在圆龙山建立了关圣殿（上引碑文见维西县政协编印的《维西文史资料》第一辑）。这新建的县城，从此成为全县政治、经济、文化的中心。又据《维西县志稿》（纂成于1932年，共四卷，白棉纸抄写本）记载，雍正六年（1728），维西设立制营，有战守兵1000名。乾隆十三年（1749），“以维西界连川藏，边防重要，改营为协”，设战守兵（当时称“绿营兵”）1300名。改土归流前，当地土著民族为傈僳、藏、纳西、白、普米、怒、独龙七种，他们遍布于县境各山寨村落。汉族则是从雍正年间之后“为官、为商或充绿营兵奉拨而流寓者”（见《维西县志稿·民族》）。这些来自省内外各地的汉人，绝大多数居住于设治建厅后新筑的县城即今保和镇。他们来到维西，随之也把中原地区的文化艺术及宗教、社会风习等带了进来。于是，在主要是汉族居住的县城与各少数民族聚居的广大乡村之间，形成了文化和社会风习迥然不同的格局。境内山乡，藏族宗教、文化影响比较突出，从康熙至乾隆年间，由土司、喇嘛承头，先后建起了属于藏传佛教系统的兰经、寿国、达摩、来远、东竹林等八大寺院。在县城，继建关帝庙之后，或由士绅发起，或由官吏倡导，陆续创建了三圣宫、文昌宫、万寿宫、斗姥阁、龙神祠、财神殿、孔庙、东岳宫、城隍庙、三清殿、川主庙等众多的庙宇。清中叶间，县城出现了洞经会。

维西最早的戏曲活动起于何时，目前还找不到明文记载。据《万寿宫修建碑文》（此碑为江西附生李福谦撰于清光绪十五

年，原碑今已损毁，碑文录于《维西县志稿》卷一）记载，乾隆年间，一位姓曾的江西人任维西通判，“下车伊始，遂与乡人议建万寿宫……首捐廉俸，劝谕功德，……不一年而土木告竣。彼时殿宇峥嵘，殿之下有戏楼，楼之侧又设两廊”。碑文记载，同治初年，万寿宫毁于兵火，在维西的江西籍人曾酝酿捐资重建，到光绪年间，终由来任通判的江西人李应棠主持恢复建成。这是维西历史上有关戏曲活动场所的唯一记载。万寿宫则长期作为维西戏曲演出和艺人聚集活动的场所。

乾隆以后光绪之前，维西大多处于社会动荡、战事频仍之中。如嘉庆六年至八年（1801——1803），发生了著名的傈僳族农民恒乍绷领导的大起义，声势浩大，波及邻近八县，震撼朝廷，以至由嘉庆皇帝亲自过问，派云贵总督觉罗琅玕率领重兵前来镇压。咸丰六年（1856），又发生了挖楚扒领导的傈僳族农民起义。同治二年（1863），杜文秀起义军将领余国起攻克维西县城。此外，据《维西县志稿》记载，从乾隆三十二年（1768）至同治十年（1871）之间，维西绿营兵及土弁兵奉调出境参战有十多次，或到丽江、鹤庆、大理，或到永北（今永胜）、中甸，甚至远到永昌（今保山）、缅宁（今临沧）以至缅甸。

在这一时期中，维西的戏曲活动处于间歇状态。文字资料缺乏，仅有个别口碑传说。据刘超绩之孙刘定华讲，咸丰年间，维西东岳宫唱过“封神”戏，但未能说明属何剧种。又据七十多岁的大词戏老艺人杨启祥说，他有一位亲戚是丽江县人，咸丰年间杜文秀起义，这位亲戚尚在年幼，曾随父母来维西躲避战乱，住了一段时间，学会唱一曲〔甘州歌〕。杨启祥早年到丽江这位亲戚家中，曾亲自听他唱过，腔调与现在大词戏中的〔甘州歌〕一样。除此之外，还没有其他资料说明大词戏或类似的高腔戏的存在。

(二)

光绪初年，战乱基本平息，维西社会呈现出相对稳定的局面。外地进入的人口日渐增多，多半是丽江、鹤庆、剑川、大理一带的商人和手工业者。在县城保和镇，商业市场显得比过去活跃，文化活动也较前发展。据《维西县志稿》卷一“大事记”记载：“光绪八年，壬午，始设学额。县属自改土归流后向无学额，……八年始奉文设学，三年两试。”此外，还出现了打渔鼓、唱道情和摆香案宣讲“圣谕”等活动。宗教方面，据《维西县志稿》有关记载，除原先流传在藏族和其他少数民族中的藏传佛教外，在县城奉行的道教是清中叶传入的，“邑之人习此道者，先赴鹤庆道纪司处奏职始能演教，前清道咸间，其教颇盛。”

（《维西县志稿》第十八章《宗教·道教》）庙宇道观多在光绪年间修复或新建。据当地老人们讲，城隍庙的戏台就在此期间建成，迎神赛会活动也很兴盛。

记载大词戏出现的文献资料，目前找到的主要是《刘师恕先生墓碑序》。（此序为维西人王国瑞撰于1945年，碑文由王国瑞于1966年亲手抄录于《维西县志续编》内，时年已72岁。王国瑞系刘师恕内侄，新中国成立前长期为衙门书吏，还任过维西县督学。见《维西文史资料》第一辑。）其中写道：“先大父公资兼文武。值回纥乱，曾以鹤庆补用府经历，追随杨武愷公，转战鹤、丽，出走永北。卒能振师，克复大理。出生入死，身经百战，奏凯旋师。致仕回籍，掌维西协署稿房，称‘老稿公’。……回乱既平，痛定思痛，乃愿奉玄天祖师寿，故于三、七两月演戏酬神。迄今我维相传之大词戏，即自先大父公始。”碑文中所称

“先大父公”，即墓主刘师恕之父刘超绩。刘超绩字建勋。据其曾孙刘璧提供的家谱资料称，其先世原籍江西，后迁湖广，在刘超绩之前三代人落籍维西。《维西县志稿·人物传》为他立传，归入“隐逸”类中，称他“少聪颖，有远略，读书解大义，而生不逢辰”。他随杨玉科镇压杜文秀回民起义后，在光绪四年前后回维西任协署主稿职。又据刘璧提供，刘超绩在光绪二十年（1894）逝世，当地绅士翟鸿钧撰送挽诗一首，其中有“文苑才名驰滇境，又创戏曲润太平”之句。

保和镇民间关于大词戏起源的说法比较多，归纳起来，大致可分为两类：第一种说法的人数较少，以王开禹老人为代表，说大词戏有四大本戏，是由鹤庆传来，由“老稿公”（即刘超绩）组织演唱的。什么时候通过何种途径传入？说不清楚。第二种说法流传较为普遍，据现在的七十岁左右的大词戏老艺人段履和、杨启祥、郭敏等人提供的资料称，他们年轻时听业余班社的老人讲：清朝时候，有位江西籍姓李的县官，一日在府内办完公事之后，独步出城散心，听到守城的士兵在哼唱戏曲，颇与自己的家乡戏类似。询问之后，知道这些士兵中有的来自江西、湖广一带；有的虽是本地人，但祖籍也多在省外。士兵有思乡念祖之情，这位县官亦有同感。回府之后，便叫老稿公刘超绩编写剧本，筹资组织演戏。维西的大词戏便是由此而起的。查《新纂云南通志》和《维西县志稿》，在刘超绩任职协署稿房期间，确有一位姓李的江西人任过维西通判，即重修万寿宫的李应棠。李应棠字茂园，监生出身，光绪十二年至十三年在任。《维西县志稿》中说他“勤明于政，恩威并施”，还提倡修建了维西的孔庙，为地方绅耆撰写过碑铭。

刘超绩组织演出大词戏，亲自担当了上台组织领导的重任。（社会上至今还有人讲，老稿公也亲自登台演过戏。）他从绿营兵丁中挑选一批有基础的人作为业余演职人员，在正式演出前排

定职事并进行训练。为了吸收社会上一些有表演才能的人参加演出，他把这些人的名字列入绿营兵的花名册中，照例空领银饷而不必加入行伍。此外，定例每年三、七两月进行庙会演出（三月三日为真武诞辰，即上引碑序中所称“玄天祖师寿”；七月二十一日奉祀何神祇尚无可考，或许与中元节、盂兰盆会有关），使大词戏在当时的社会上获得合法地位，保障其演出活动的经常化。刘超绩还根据戏班供奉老郎神的惯例，专门到大理雕制了一尊檀香木的老郎菩萨供于自己家中，每次庙会演出之前，由全体演职人员敲锣打鼓将这尊雕像迎往后台，香灯花烛供奉，演完戏后再送回。刘超绩之后，其子刘师恕继任协署主稿，也承袭了大词戏业余班社主持人的名位。刘师恕之后，业余班社主持人虽已由其他外姓之人担当，但老郎菩萨则一直供奉于刘家，直至“文化大革命”中被毁坏。艺人们世代相传至今，都把刘超绩奉为大词戏的开山祖师，刘家则被社会上公认为世袭的“梨园班首”。

艺人们和社会上一直口耳相传，都说，大词戏的全部剧本，都是老稿公亲自编写出来的（还有人说刘师恕也编写过剧本），从他手上传下来未作过改动，世代都遵循表演。剧本到底是否完全出于刘超绩父子编写，目前尚无确凿资料可以证实；但从现存的老剧本中看出，剧目起码是经过他们加工整理的。

开初一段时间的大词戏演出，以绿营兵为主体，以后，业余班社的规模日渐扩大，脱出行伍而移向社会，正式取名为“逍遥会”，在维西县城最热闹的道路——小平街设立了会址。但其成立的具体时间现无资料可考。据艺人们公认的说法，刘师恕是首任会长，那么，逍遥会的出现大约在光绪二十年（1894）前后，因为老稿公刘超绩是光绪二十年逝世的。逍遥会除会长外，下设管事一人，掌本师傅一人，还遴选三四位老成持重而富于经验的会员担任管箱、检场等工作。据艺人们说，这虽是业余性质的组织，但纪律比较严明，经常开展讲戏、习艺等活动，互相切磋

技艺。

清末民初的十多年间，大词戏经历了一个冷落阶段。因为这期间（光绪二十九年）维西曾发生饥荒，县城又遭受大火，加之当时属维西管辖的阿墩子（今德钦）于光绪三十一年发生了藏族人民反对外国传教士的斗争；民国五年邻县兰坪境内傈僳族农民起义队伍分兵两路大举进攻维西县城。社会动荡，人民生计陷入困境之中。大词戏是以每年三、七两月庙会酬神的方式演出的，办庙会要靠广大善男信女捐献“功德”，群众普遍生计艰难，庙会“功德”难于筹集。而逍遥会中一些成员，有的应召外出参战，有的四出寻找谋生之路；且演出行头又多毁于大火，其他演出条件也多受限制，因而演出活动难以照常进行。虽然也有一些热心人士到处奔走营运，终因社会经济萧条，人心不稳，加之行当、行头残缺不全，偶尔勉强凑合演出，观众已是兴味索然。这期间，庙会演出时断时续，能继续保持下去的，只有丧事活动中的“闹花丧”清唱“板凳戏”。

（三）

本世纪二十年代至三十年代，维西未发生大的天灾人祸，人民生活相对稳定。特别是抗日战争期间，大西南与印度之间的通商贸易加强，物资往来，大多靠马帮运输，通过西藏与印度沟通。维西是滇、藏之间马帮驿道必经之地，当时省内著名的大商号如“茂恒”、“永昌祥”都来此间开设分号；它如“恒盛公”、“宪文和”、“义和昌”、“天顺和”等外地商家亦先后进入设号开业；还有一些手工业者也纷纷涌入，市面呈现出前所未有的繁荣景象。民间的娱乐活动随之增多，迎神赛会的场面也日益热

烈，大词戏进入了它在历史上的鼎盛时期。

停歇多年的逍遥会在民国七、八年间恢复活动，仍由刘师恕主持，流落在外的一些人员也陆续回来，通过加强经常性的活动，培养出一批年轻的戏曲爱好者补充进演职人员队伍中来，一些新秀开始崭露头角。后来，刘师恕因年老告退，由王知凡任会长，郭定侯任管事。郭擅长裁缝与刺绣工艺，脸谱也画得很好，一些服装道具即经他手制作。随着舞台演出的日趋活跃，逍遥会组织越来越显得红火，在本世纪二十年代末三十年代初，其成员超过七、八十人。

民国年间，维西人离家外出的日益增多，其中一些爱好戏曲的年轻人，到了丽江、鹤庆、大理以至昆明等地，很快便被滇剧所吸引，有的甚至愿出资向戏班学艺。这些人转回家乡，便把滇剧的演唱艺术带了回来。据一些老人回忆，民国二十一年（1932）前后，维西县城开始出现了清唱滇剧的活动，当时社会上把它叫作“唱丝弦戏”。民国二十三年（1934），当地绅士杨光麟任逍遥会会长，为了满足广大青年学习滇剧的愿望，从丽江请了一位既擅长表演，又通晓文、武场面的滇剧艺人彭向阳，向青少年传授技艺。经过一段时间的培训，教授出一批文、武场面演奏人员和演员，排了几个折子戏，组织了维西历史上第一次的滇剧专场演出。此后逍遥会学习、演出滇剧的活动逐渐增多，民国二十六年（1937），逍遥会自行消歇而重新成立了“俱乐部”，这是一个兼演滇剧与大词戏的业余班社组织。嗣后，外地几位较有名气的滇剧票友以及来自鹤庆的滇剧班先后进入维西，开台之后轰动全城，进一步扩大了滇剧的影响。

滇剧对大词戏的影响是多方面的，在一定程度上改变了大词戏原来的面貌。数十年来，维西大词戏的演员没有一个不会唱滇剧，各行当比较出色的演员，大都有较好的滇剧表演基础。以致大词戏除唱腔仍保持自己独特的风格外，在念白和身段动作上大

多模仿滇剧，某些脸谱、角色的化妆穿戴、锣鼓经等都受到滇剧的影响。也曾出现过大词戏与滇剧同台演出的情况。有一年演大词戏《平天下》，至《沙陀搬兵》这出戏，饰演李克用的杨启祥与饰演程敬思的李建成二人，干脆用胡琴伴奏唱起了滇剧的“襄阳腔”（仍按大词戏的戏路和剧本、台词表演）。当时台下观众不仅没有反感，倒还觉得新鲜别致。

除了滇剧的影响之外，大词戏还进一步吸收当地各民族的一些民间文艺形式来丰富自己的表演。例如在一些戏的唱段中，借鉴了纳西族和汉族的山歌小调及其演唱形式，当地群众听起来感到特别亲切。又如一些角色的表演动作，就吸收了藏族、傈僳族的某些民间舞蹈成份，也收到较好的表演效果。此外，在打击乐器和吹奏乐器上，使用了当地民间的铜钹锣、大铜号等，很有助于烘托舞台气氛，增强戏剧效果。

在大词戏的鼎盛时期，每年三、七两月的庙会成了全县性的盛大节日。那时由于“功德”收入较多，会期往往延长，演出天数也相应增多。县城男女老幼倾城出动，县内四乡八寨远至百多里外的各族群众，穿戴节日盛装前来赶会；邻县丽江的鲁甸、打米杵、阿史主等地的纳西族、普米族和兰坪县维登一带的白族、傈僳族等各族群众，也来赶会看戏和捐献“功德”。县城附近村寨中有些热爱戏曲的少数民族群众，往往在会前许下多捐“功德”而争取扮演剧中角色，目连戏中的“天帅”、“地帅”，当时就常由他们扮演，有的甚至还跳过灵官。当时业余班社里，就有附近村庄的纳西族群众参加。现在老人们回忆起这段历史，还提到这么一个事实：当时每到清明上坟时节，县城附近的山野里处处都听见有人哼唱大词戏中《刘全进瓜·上坟》这出戏，尤其是其中的一曲〔哭相思〕更是脍炙人口。

滇剧传入之后，俱乐部到后来除每年三、七两月的庙会仍演大词戏外，其余时间多把精力集中于滇剧活动，以致其成员中有

的人只能唱滇剧而不会唱大词戏。大词戏开始盛极而衰。

抗日战争期间，大词戏艺人以“演戏救国”相号召，以演出激励各族人民斗志，在三、七两月的庙会上，《岳传》戏演得特别多，在社会上产生了良好的影响。此外，每年的“七七献金”活动，俱乐部常举行募捐演出，还到邻近县境内作过义演。

抗日战争胜利后不久，国民党反动派发动全面内战，人民大众处于水深火热之中。大词戏艺人朝不保夕，流离失所，有的在穷愁潦倒中死去；幸存者生计尚且艰难，哪有心思演戏！1949年下半年，地方上层叛乱，维西城乡连遭武装洗劫，戏箱被焚毁，锣鼓家什被抢掠，民间娱乐活动已随形势的变化而消歇，庙会无法举办，业余班社组织不解自散，大词戏奄奄一息，处于濒临灭亡的境地。

(四)

新中国建立后，维西县各族人民在中国共产党的领导下，三十多年来，全县社会发生了巨大变革，经济、文化迅速发展。优越的社会环境为大词戏的恢复和生存发展提供了有利条件。

业余班社的重新组建，标志着大词戏生命的复苏。1950年以后，一些艺人和机关单位的戏曲爱好者，在有关部门的支持下，组成了一个业余滇剧小组，不时排演出一二折滇剧，以活跃群众文化生活。1956年，当地文教主管部门根据中央人民政府关于戏曲改革工作的指示和“百花齐放，推陈出新”的方针，进一步把流散的民间艺人组织起来，在业余滇剧小组的基础上，成立了保和镇业余剧团，兼演大词戏和滇剧。县人民政府对剧团给予一定的财力、物力资助，提供演出场所，并指派文化干部帮助指导，

具体参与演出活动。业余剧团开始以中、老年艺人为骨干，吸收了一批年轻的戏曲爱好者参加。当时一些老年艺人看到党和政府积极扶持地方戏曲，心里深受感动，怀着满腔热情为振兴家乡的戏曲贡献力量。如年逾古稀的梁知骏老人，不顾年事高迈，亲自登台示范表演他的拿手好戏《牛皋扯旨》。又如在剧团一时欠缺行头而又难于购置齐备的情况下，郭定侯老人亲手制作盔头、蟒袍和其他服装道具，满足了演出的需要。剧团里年轻成员学艺的积极性也比较高，在演出事务中他们又能多出劳力。剧团建立了一定的规章制度，活动比较经常。有一段时间，还坚持做到每天演出一场戏，使大词戏的表演技艺得以承传下来。

随着社会制度的变革，庙会酬神的活动业已废止，代之而来的是逢年节、喜庆以及重大集会常常开台演出。对剧目进行了清理，剔除封建性糟粕，保留民主性精华，带有浓厚封建迷信内容和充满恐怖气氛的剧目都已停演，舞台得到了净化。业余剧团致力于提高表演艺术水平，还开始尝试进行唱腔、音乐和表演程式的某些革新，如在一些剧目表演中，试验加入管弦乐器的伴奏。对剧本的搜集和剧目的记录整理做了许多有益的工作，使一些濒临失传的剧目得以保存下来。随着社会经济、文化条件的好转，演出条件也有了较大的改善。地方政府建成了有近代舞台装置的礼堂，为大词戏提供了较好的演出场所，舞台装置、照明、陈设及音响效果等方面，都比1949年前有了很大的改进。

1958年，保和镇业余剧团以新排演的剧目《牛皋扯旨》参加维西县首次文艺汇演，受到了观众的欢迎。1959年，该团被县上选拔，出席了丽江专区的民间文艺汇演大会，在专区大礼堂演出大词戏《牛皋扯旨》和《疯僧扫秦》，获得了大会的好评。同年9月，在参加专区汇演归来后，业余剧团的成员步行到丽（江）维（西）公路沿线工地对筑路民工进行慰问演出。此后几年中，保和镇业

余剧团除了较经常地在县城演出外，还带着滇剧和大词戏剧目深入到县内的一些乡村表演。此外，他们还先后到过邻近的兰坪、丽江、中甸、德钦县境内巡回演出。经过一段时间的演出实践，逐渐形成了以中老年演职人员如杨长林、梁成、段履和、杨启祥、何浩、秦耕、郭敏、张枝芳等为骨干，并结合了新中国成立后培养成长起来的李群贤、赵延祖、高泽政、傅传信、杨其骝、毛育龄等一批青年演职员的较为整齐的阵容。

十年动乱期间，保和镇业余剧团被诬为“黑剧团”、“牛鬼蛇神的防空洞”而被“砸烂”，由民兵连接管。许多成员，特别是那些中老年艺人被打成“牛鬼蛇神”、“四类分子”遭到专政，身心俱受摧残。剧本被焚烧，锣鼓家什被没收，服装道具被洗劫一空，所有上演过的剧目被斥为“封资修黑货”受到批判，常被当作“上挂下联”的“活靶子”。

党的十一届三中全会后，在深入拨乱反正中，当地宣传、文化部门为大词戏四处奔走呼号，受到有关方面的重视和支持。云南省民族事务委员会拨出专款一万元，资助抢救大词戏的工作。1980年11月，中共维西县委分派一名常委负责，由县委宣传部、县文教局、县文化馆、保和镇公社共抽调五名干部，组成“大词戏抢救工作小组”，动员组织艺人，重建保和镇业余剧团。由国家资助款项从昆明买回足够演出现有剧目的崭新的行头，同时在各方面予以大力扶持。剧团恢复活动后，推举了领导成员和其他执事人员，建立了一些规章制度，拟订了活动计划，广泛吸收新成员参加。“抢救工作小组”认真做好中、老年艺人的思想工作，解除他们的顾虑，并帮助他们解决一些实际困难。与此同时，动员了一批年轻的戏曲爱好者加入剧团学艺。在党的政策感召下，老艺人积极发挥作用，热心传授技艺，年轻人也以高涨的热情进行学习。短时间内，培养出了能够登台参与演出的一些年轻学员，补充了演出队伍的不足。尤为可喜的是，培养出大词戏

有史以来的第一批女演员四人，能够担任剧中比较重要的角色。1981年春节期間，在维西县城新建的影剧院內，中断了十六、七年的大词戏又登台演出，连续三天，上演了《精忠岳传》中的十多出戏。此后，业余剧团又排练出《观音点化》等儿出折子戏，相继在1982、1983年两次全县“民族民间文艺会演”中获奖。1982年9月，在庆祝迪庆藏族自治州成立二十五周年举办的全州文艺调演大会上，保和镇业余剧团演出了《东窗围炉》。

1984年初，维西县文化局成立，认真加强了大词戏的抢救和发掘清理工作，开展了调查研究，抓紧时间组织老艺人记录快要失传的剧目。经过努力，记录了《刘全进瓜》、《平天下》（上半部）两本戏和《精忠岳传》中的一部份剧目。对于保和镇业余剧团，进一步加强联系和指导，在艺人中认真落实党的方针政策，提高他们的社会地位，建国以来第一次在大词戏艺人中安排了州、县政协委员。艺人们深受鼓舞，有的老艺人献出了珍藏数十年一直不愿拿出来的老剧本。春风化雨，使大词戏复苏，得以保存下去。

〔李汝春〕

图 表



大事年表

清乾隆年间（1736——1796）

本期 据《万寿宫碑记》记载：乾隆年间，江西人在维西县城兴建“万寿宫”，此庙大殿之下建有戏楼一座，戏楼两侧还建有供观众看戏的“两廊”。

清乾隆至嘉庆年间（1736——1821）

本期 据《维西县志》记载：洞经音乐传入维西后，这一时期已在社会上流行，县城还出现了“洞经会”的组织。

清咸丰年间（1851——1862）

本期 据刘超绩之孙、已故大词戏艺人刘定华生前回忆：其祖父、父亲曾说，咸丰年间，维西县城东岳庙内曾唱过《封神》戏（刘定华未能说清属何剧种）。

清咸丰至同治年间（1851——1875）

本期 据已故艺人杨启祥生前提供：杜文秀领导的回民起义期间，其家在丽江的一位亲戚，幼年时随父母到维西躲避战乱，曾学会唱一曲〔甘州歌〕。

清光绪初年（1875——1880）

本期 刘超绩由大理致仕回乡，任维西协署主稿，人称“老稿公”。刘超绩组织会唱戏的绿营兵演出连台本大词戏《目连寻母》。除刘本人亲自扮演角色外，主要演员还有李应西、黄轮洲、郭纯正、周四伦等人。

清光绪十二、三年间（1886——1887）

本期 江西人李应棠任维西通判，主持重建万寿宫。在此期间，县城城隍庙内建成戏台一座，作为演出大词戏的专门场所。

清光绪二十年（1894）

本年 刘超绩逝世。地方绅士翟鸿钧赠送挽联及挽诗一首，诗中有“文苑才名驰滇境，又创戏曲润太平”之句。此后，刘超绩之子刘师恕继承父职，任维西协署主稿，并主持大词戏的演出工作。

清光绪二十年至二十五年 （1894——1899）

本期 大词戏业余班社逍遥会成立，会址设在小平街，首任会长刘师恕。

清光绪二十五年（1899）

本年 维西县城发生火灾，延烧十字街居民铺户九十七

家。大词戏演出受到影响。

清光绪二十九年（1903）

本年 维西县城又发生大火灾，灾情比前次严重，大词戏的一些服装道具均有损失，大本戏《重耳走国》剧本被焚毁，此剧从此失传。

中华民国初年（1911——1916）

本期 曾一度消歇的大词戏又恢复庙会酬神演出，逍遥会的机构及活动亦随之恢复，仍由刘师恕担任会长。

中华民国十四年（1925）

本年 刘师恕因年老辞去逍遥会会长职务，会员遴选演员王知凡继任会长，郭定侯任管事。

中华民国二十一年（1932）

本年 维西县城出现了滇剧清唱活动，当时被称为“唱丝弦戏”。

中华民国二十三年（1934）

本年 逍遥会会长杨光麟由丽江邀请滇剧艺人彭向阳到维西县城，向一批年轻的戏曲爱好者传授滇剧表演及文、武场面技艺，并组织滇剧专场演出。

中华民国二十六年（1937）

本年 大词戏业余班社逍遥会改组，改名为“俱乐部”，兼演大词戏和滇剧，主持人杨光麟。

7月7日 “芦沟桥事变”爆发。农历七月二十一日庙会打破轮演剧目惯例，特演《精忠岳传》前半部，以古喻今，激励广大群众抗日救国热情。

中华民国二十七年（1938）

7月 俱乐部响应“七七献金”号召，分派部份成员翻山越岭至兰坪县维登区举行“抗日募捐”义演活动。

中华民国三十三年（1944）

3月 俱乐部分派部份成员长途跋涉至丽江县巨甸镇，演出了大词戏《精忠岳传》前半部和滇剧《三打王英》、《武家坡》等折子戏。

4月 驰名滇西北一带的滇剧须生杨立基带领鹤庆滇剧班一行十余人，受俱乐部邀请到维西县城演出，所演剧目有《比肝挖心》、《杀惜姣》、《徐策跑城》、《双槐树》、《甘露寺》等。在维西县城轰动一时，观众为之倾倒。大词戏艺人亦深受其表演艺术的影响。

中华民国三十四年（1945）

4月 曾任维西县督学的王国瑞撰写《刘师恕先生墓碑

序》，文中提到维西大词戏创始于刘师恕之父刘超绩。

8月 日本宣布无条件投降。俱乐部全体成员及维西县城戏曲爱好者在十字街土地庙旁搭台演戏，欢庆抗日战争的胜利。台下观众云集，欢欣鼓舞。

1 9 4 9 年

11月 地方土司叛乱武装千余人，分几路先后进攻维西县城，占据县城。所到之处，烧杀抢掠，广大人民群众损失惨重。大词戏服装、道具、锣鼓家什即在此时被洗劫一空，剧本亦遭受损失。

1 9 5 0 年

夏 维西县城一些爱好滇剧、大词戏的机关干部及学校教师等，自动邀约组织成立滇剧业余小组，活动地点在保和镇小学校内。

7月31日 维西县第二次农民代表大会召开，业余滇剧小组编写了现代滇剧《蒋光头哭祖庙》为会议演出，各族代表反响强烈。

1 9 5 3 年

本年 维西县文化站成立。

1 9 5 6 年

6月 在业余滇剧小组的基础上，组建成立保和镇业余剧

团。该团兼演大词戏和滇剧，成员大多是居民、农民和小手工业者，过去流散的大词戏艺人都被吸收进来。当地文化主管部门对剧团予以多方扶持。

8月 保和镇业余剧团组织传艺观摩演出，年逾古稀的老艺人梁知骏登台表演大词戏《牛皋扯旨》。

1 9 5 7 年

1月 保和镇业余剧团分派大词戏艺人赴丽江参加“丽江专区文艺会演”，演奏维西洞经音乐〔元始〕、〔八卦〕两曲。

1 9 5 8 年

春节 维西县第一届文艺会演在县大礼堂举行。保和镇业余剧团参加演出了大词戏传统折子戏《牛皋扯旨》。

3月 保和镇业余剧团赴兰坪作慰问演出。

1 9 5 9 年

8月 保和镇业余剧团赴丽江参加“丽江专区业余文艺会演”，演出了《疯僧扫秦》、《牛皋扯旨》两出大词戏。

9月 保和镇业余剧团步行跋涉到丽（江）维（西）公路工地为筑路民工作慰问演出。

1 9 6 1 年

9月 东川市京剧团到维西演出。保和镇业余剧团除了观摩学习外，还与东川京剧团进行了座谈和艺术交流。该团离开维

西时，带去了一部分大词戏剧本。

1 9 6 2 年

9月 保和镇业余剧团排练了大词戏《精忠岳传》中的片断，计有：《修书》、《调岳》、《路挡》、《荆山会月》、《会审烙脊》、《父子相见》、《风波亭》等二十出戏，中秋物资交流会期间，在县城大礼堂演出。连台表演，共用七天时间。

10月 丽江专区滇剧团来维西演出，保和镇业余剧团与该团进行了艺术交流。

1 9 6 3 年

8月 云南省滇剧院到维西，在县城大礼堂演出《秦香莲》、《大登殿》、《夺印》等剧。演出期间，保和镇业余剧团成员认真观摩学习，并派人向该团学艺。

1 9 6 5 年

3月 在“四清”运动中，保和镇业余剧团许多成员被当作地、富、反、坏分子和社会渣滓而遭清洗。不久，剧团被迫改组，归民兵连接管。

1 9 6 6 年

10月 在“文化大革命”中，保和镇业余剧团全部服装、道具、锣鼓家什被红卫兵没收，毁坏殆尽。

1 9 8 0 年

9月 新建维西影剧院竣工，投入使用。这是维西县有史以来第一座近代设备的影、剧专用场所。

10月 云南省民族事务委员会拨款一万元，支持维西县抢救大词戏。

11月1日 中共维西县委宣传部和维西县文教局联合发出文件，决定成立抢救大词戏工作小组，调派干部参加抢救工作。

12月 抢救大词戏工作小组正式成立，成员由维西县委宣传部、文教局、文化馆、保和镇公社等部门抽调的五名干部组成。大词戏艺人热情支持抢救工作。

1 9 8 1 年

1月 在“文化大革命”中被“砸烂”的保和镇业余剧团恢复名誉，重新建立组织。推选中年艺人李群贤任团长，吸收了一批男、女青年参加剧团，在大词戏历史上第一次培养女演员。老艺人热情为青年演员传授表演技艺。

2月 在抢救大词戏工作小组的推动下，保和镇业余剧团积极开展活动，搜集剧本，排练剧目。春节期间，在县城新建的影剧院内演出了《精忠岳传》中的《送行》、《荆山会月》、《周审》、《东窗围炉》等片断，并演了《牛皋扯旨》、《疯僧扫秦》等几出折子戏。群众奔走相告，争相观看，盛况空前。

3月 维西县委宣传部、县文教局、保和镇公社在县文化馆联合召开茶话会，座谈总结抢救大词戏工作。

4月 维西文化馆馆长赵鹤阳、保和镇业余剧团团长李群贤赴昆观摩“云南省农村业余文艺调演大会”，并在调演办公室

举行的座谈会上汇报了维西县抢救大词戏的工作情况。

7月 《云南日报》发表消息，报道了维西县保和镇业余剧团恢复组织并演出大词戏的情况。

1 9 8 2 年

4月 《云南群众文艺》1982年第2期刊登了题为《大词戏》的介绍文章。

6月 保和镇文化宣传站成立，该站将领导管理保和镇业余剧团列为主要工作任务之一。

6月中旬 迪庆藏族自治州首次“文代会”召开，大词戏艺人李建成、李群贤等被推选为戏曲界代表出席会议，并被吸收为迪庆州文联会员。

9月13日 庆祝迪庆藏族自治州成立二十五周年文艺调演大会在中甸开幕，保和镇业余剧团的大词戏《东窗围炉》奉调参加演出。

9月 维西县第六届民族民间文艺会演大会在县城影剧院举行，保和镇业余剧团组织代表队参加，演出了大词戏《疯僧扫秦》和滇剧《白虎堂》，在评奖中获得特别奖。

1 9 8 3 年

10月 维西县第七届民族民间文艺会演大会举行，保和镇业余剧团组织代表队参加，演出剧目是新记录排练的大词戏《观音点化》和滇剧折子戏《清风亭》，两个剧目均获奖。

1 9 8 4 年

1 月 维西县文化局成立，进一步加大大词戏的抢救工作，在艺人中落实有关政策。

3 月 维西县文化局安排布置几位老艺人记录大词戏传统剧目。

5 月 迪庆州群众艺术馆音乐干部到维西县收集、录制大词戏音乐。

8 月 政协维西县第三届委员会举行第一次全体会议。大词戏中年艺人李群贤被保和镇业余剧团推选为政协委员出席了会议。

9 月 挖掘大词戏传统剧目工作第一阶段结束。由大词戏老艺人梁成口述，杨子伯、秦耕记录，记下了《刘全进瓜》、《平天下》和《后精忠》三本戏，送交维西县文化局保存。

[邓 虹]

志 略



剧 目

大词戏传统剧目，艺人们一般都说有忠、孝、节、义四大本戏。但在具体归类上，哪本属“忠”，哪本属“孝”，哪本属“节”，哪本属“义”，解释则多不相同；并且一个大本中包括哪些小本，说法也不一致。据目前所知，在大词戏历史上曾经上演过的剧目，计有《目连寻母》、《精忠岳传》、《重耳走国》、《唐僧取经》、《平天下》、《刘全进瓜》六本，其中较长的本子如《目连寻母》、《精忠岳传》，每本有百多出戏，较短的本子如《刘全进瓜》，有十五出戏。这些剧目，就其整体思想而言，都是以表现忠孝节义为内容的。关于剧目来源，据艺人们相传，大词戏的剧本都是刘超绩、刘师恕父子编写出来的，也有说是清代由来自江西、南京等地的绿营兵带来，经过维西协署主稿刘超绩整理改编而成的。

上述剧目中，《精忠岳传》分为前后两册，前册演至“风波亭岳飞升天”共八十一出戏；后册搬演第二代岳家将和牛皋、牛通等人的故事，现已难于准确弄清有多少出戏。《重耳走国》事见《东周列国志》第三十七回，元狄君后有《晋文公火烧介子推》杂剧，清宋廷槐有《介山记》传奇；在高腔、梆子、皮簧系统的剧种中都有这个剧目。因为剧本毁于清光绪末年的一次火灾中，以后就没有再演出过，现已无法知道这本戏的具体情况。《平天下》分上、下两半本，上半本有十三出戏，下半本有多少出弄不清楚。此戏情节见清代《目连三世宝卷》，但是否直接来源于此，还有待于进一步考查。《目连寻母》现无剧本，也无法记录，据艺人们说，这本戏共有百出左右。《唐僧取经》据说在民

国年间还演过，但艺人们只回忆得出零星片断，已说不出更多的情况。《刘全进瓜》现存1984年记录本。

大词戏的剧本，属于南戏传奇体制。在剧目内容上，表现了旧时代的一些风俗民情，同时又有许多“劝世”的说教和对神鬼活动的渲染。在艺术表现形式上，剧本结构紧凑，戏剧矛盾冲突一般比较集中，具有较强的文学性和可读性。从现存剧本看，曲文都比较典雅，如《精忠后册·发配云南》一出戏中，小生张英的上场〔引子〕：

年少英风，
志节磊落气如虹。
心怀忠贞为将种，
吐气呵云，
一腔壮略表精忠。

象这样的〔引子〕，如诗如词，富有文采。又如《刘全进瓜·上坟》一出中，刘全唱的一段〔哭相思〕：

离家门，
凄凄切切往前行。
呢喃声相应，
鸦雀放悲声。
人生在世如悬镜，
好比猿鸟不留停。
南北山头多坟墓，
清明祭扫人纷纷。
白面儿童高声唱，
红颜女子泪淋淋。
父哭子来无依靠，
子哭父来养育恩；
妻哭夫来身无主，

夫哭妻来思爱情。

睁泪眼，往前行，

坟台不远面前存。

这样的唱词，具有诗情画意，颇能渲染环境气氛，充分表达剧中人物的凄楚情怀。不仅如此，在不少地方，文词中还多用典故，如《精忠后册·义结金兰》一出中的唱词：

遵母言命，

共结同心。

但愿得情同管鲍，

义似雷陈。

后两句中的“管、鲍”、“雷、陈”，分别用了春秋战国和东汉时期的两个典故；尤其是后一个故事，非文人学士难以知晓。但大词戏的剧本既有“雅”也有“俗”，如《精忠后册·牛通闹馆》中韩起凤与牛通对唱的两段：

韩：堪笑你这莽夫庸庸碌碌，

象一个昔年的高阳酒徒。

说的话是一片东墙西户，

不由得俺这里将鞭打辱。

牛：俺本是大英雄来作主顾，

就吃你七八年自来归出。

点起火找不到这样大肚，

又何必才一顿叽哩咕嘟？

开不起这牢店就关门户，

让别个来开张吃得舒服。

韩起凤乃韩世忠的少爷公子，牛通则是未读过诗书的村野莽夫，两相比较，身份明显不同，故唱词自有文、野之分，这很符合剧中人物的身份与性格特点。

大词戏的传统剧目，虽为全国许多戏曲剧种所共有，但在其

中已有不少地方融入了维西的民情风俗，特别在语言方面，地方化的情况更突出，在唱词和表白中，掺进了大量的维西方言俗语。如“牺(xī)乎”、“不科”、“哩拉”、“贼头上劫帽”等等，都是保和镇一带典型的汉语方言。对一些器物的名称如“假瓷碗”、“坟标”、棺材“堵头”、“西瓠子”、“磨磨秋”、“站站秋”等，都有特定的含义，外地人一般难于弄清其所指，而在维西民间则是尽人皆知的；“磨磨秋”，更属维西特有的秋千种类。另外，在称谓上，如剧中人牛通对人称自己的母亲不叫“我妈”、“我娘”而说“我阿妈”；对岳飞夫妇的称呼不用“伯父”、“伯母”而称“大爹”、“大妈”；剧中人物称自己心爱的年幼女儿皆叫“阿妞”。凡此种种，皆显出浓郁的地方色彩。因此，大词戏的剧目，无论作为文字阅读，还是在舞台上演出，都能做到雅俗共赏。

大词戏的剧目，在历史上就散失过一些；二十世纪五十年代后，由于许多剧目停演，因而在一段时间内疏忽了剧本的收藏和剧目的发掘、记录等工作。后来在“百花齐放，推陈出新”的方针指引下，当地文教干部与保和镇业余剧团一起努力，也记录、整理了一部份剧目，但在“文化革命”十年动乱中又遭劫难，业已收集起来的剧本又散失殆尽。党的十一届三中全会后，经过1980至1981年的抢救大词戏工作和1984年的发掘、记录剧目工作，才又把一些濒临失传的剧目抢救回来。在党的政策感召下，一些大词戏艺人还献出了珍藏多年的剧本，如梁成、杨子伯老艺人献出了古剧本《精忠后册》，中年艺人毛毓林也献出了“文化革命”时由他秘密收藏起来的《精忠前册》（油印本）。

除以上所述的传统剧目外，大词戏一直没有产生过新的创作剧本。

〔邓 虹、李汝春〕

《目连寻母》 又名《目连救母》。大词戏传统连台本戏。用

高腔演唱，刘超绩改编。光绪初年，由刘超绩等人在维西县城组织守城的绿营兵搭台演出。当时主要演员有：李步云、黄轮洲、罗吉英、郭纯正、刘云先、周品先等。

傅相一家，吃斋行善，奉佛敬神，广济孤贫。傅相死后，被封为劝善菩萨。其妻刘氏青提，因听了弟刘贾及婢金奴的话，开斋反戒，被打入十八层地狱。她的儿子傅罗卜在途中得梦赶回，与未婚妻曹氏解除婚约，到西天拜佛救母。西天佛祖深受感动，允许罗卜皈依沙门，并改名为大目犍连。目连走遍阴曹地府十殿，历尽艰辛，终于找到了母亲。后来目连挑经挑母再朝西天，被封为地藏王菩萨，母子同升天界。

本剧经刘超绩改编后，有许多地方与原作不同，如删掉原本开头大段情节，而以十八罗汉扮贼盗来抢傅相家开场。《目连寻母》在1949年后除个别单折戏外，已停演整本戏，过去的演出本，今已无存，只有个别老艺人能记得部分戏文和唱腔，其它则已失传。

〔邓虹〕

《精忠岳传》（前半部） 又名《精忠前册》，或简称“前《精忠》”。大词戏传统连台本戏。用高腔演唱。改编者刘超绩。光绪中期，由刘超绩等人主持的大词戏业余班社组织“逍遥会”在维西城隍庙戏台演出。当时主要演员有：黄轮洲、李仲一、曾子周、李应西、刘师恕等。

本事见清人钱彩编选、金丰增定的《精忠演义说本岳王全传》一书前半部分。经刘超绩改编成大词戏剧目后，常在舞台演出。后来，刘超绩之子刘师恕续编了《精忠后册》，人们便把它称为《精忠前册》。现存的保和镇业余剧团的演出本（已残缺）系于1957年根据旧本油印，1980年再次刻印。宋朝名将岳飞自幼习文练武，后受宗泽赏识，在武场比试时枪挑小梁王。金兀术南下，康王南逃，岳飞受命奋起抗金，屡败金兵，进驻朱仙镇。高宗听

信秦桧谗言，以十二道金牌召回岳飞，在风波亭将岳飞父子害死。玉皇大帝以岳家父子“功齐宇宙，勋弘古今”，封岳飞为神雷大帅，张宪、岳云为左右辅翼将军，镇守南天门，纠察人间善恶。

本剧中的《岳母刺字》、《会审烙背》、《东窗围炉》、《张保哭尸》等单折戏，脍炙人口，久演不衰。直到今天，仍是经常上演的保留剧目。

〔邓 虹〕

《精忠后册》 大词戏传统连台本剧目。用高腔演唱。改编者刘师恕。清光绪中期，由刘师恕等人主持的大词戏业余班社组织逍遥会在维西城隍庙戏台首次演出。当时主要演员有：刘正品、叶群松、周品先等。

剧本题材见清人钱彩编选、金丰增定的《精忠演义说本岳王全传》一书的后半部分。此剧本现在收集到的是民国八年（1919）根据清光绪十九年（1893）的手写本转抄的抄本。剧本从“发配云南”开始到“结义”止共十出戏。属“后《精忠》”的戏如《扬子江显圣》、《疯僧扫秦》、《牛皋扯旨》等均未收入，这个本子只是“后《精忠》”里的一册，其他册页尚未发现。

该剧本前六出戏主要叙述岳夫人一家被发配云南充军途经巴龙山，受到梁王柴桂之子柴排福阻挠。柴娘娘深明大义，晓谕儿子尽释前隙，与岳夫人结为姊妹，并护送岳家一行到达云南。云南监官李吉，乃秦桧爪牙，百般谋害岳家众人，幸有岳云之灵护佑，岳夫人等方免于难。后四出情节为：十年前由牛皋领上牛头山抚养的岳雷，得异人传授学成武艺，并重新得到沥泉枪，受牛皋吩咐，下山祭扫岳飞坟墓。在去西湖拜谒父兄坟墓的路上，与韩世忠之子韩起龙、韩起凤和牛通巧遇，四人结为兄弟。

剧本场次比较集中，戏剧冲突激烈，人物形象鲜明。不管是在唱词方面，或是道白方面，均有浓烈的乡土气息。特别是一至六出，写出了柴娘娘的宽宏大量，岳夫人的谦虚谨慎。〔邓 虹〕

《牛皋扯旨》 大词戏传统剧目。演出单位：维西县保和镇业余剧团。主要演员：杨启祥扮演牛皋，李建成扮演李文升。

剧本题材见《精忠演义说本岳王全传》后半部故事，系传统连台本大词戏《精忠后册》中的一折，五十年代初期经整理后经常单独演出。剧本根据梁成老艺人口述，由秦耕记录整理。

南宋年间，岳飞被秦桧害死，牛皋义愤填膺，到牛头山自立为王，年届八十五岁，尚未遂直捣黄龙府之愿。金兀术九犯中原，朝廷已无良将，宋王只好下旨，命差官李文升上牛头山召牛皋回朝抗敌。牛皋深恨奸贼当道，皇帝昏庸，将圣旨撕得粉碎，并拔剑要杀死李文升。李求牛皋看在其父面上饶他一条性命。当牛皋得知李文升之父原来是曾救过自己的恩人李刚时，为李敬酒压惊。并从李那里得到岳夫人的亲笔信一封。牛皋遵从嫂命，决定将全部兵马带下山去抗敌。

全剧以富于生活气息和性格特色的语言见长。此戏是大词戏传统剧目中念、唱、做并重的功夫戏之一。 [邓虹]

《观音点化》 大词戏传统剧目。用高腔演唱。剧本口述：梁成；记录：秦耕。1983年由保和镇业余剧团在维西影剧院演出，主要演员：高泽政、张瑛、谢新梅。

《观音点化》原系大词戏传统连台本戏《目连寻母》中的一折，这是现在收集到的《目连寻母》中唯一的一出。

刘氏青提不吃斋行善，堕入阿鼻地狱。其子傅罗卜从地狱救出母亲后，一头挑经，一头挑母，前往西天朝拜佛祖。艰苦跋涉，荒郊日暮，借宿茅舍。舍中只有一女，愿将终身相托，对傅百般挑逗，傅却无动于衷。后来女子化为观音，在云端留言曰：

“路上若遇苦和难，口念南无观世音。”为傅罗卜指点前程。

该剧唱腔富有民间色彩。表演时载歌载舞，形式生动活泼。

这种“二小”形式的戏，在传统大词戏中颇为少见。〔邓 虹〕

《刘全进瓜》 大词戏传统剧目。用高腔演唱。原本已于1949年前遗失。1984年，维西县文化局重新收集，由梁成口述，秦耕、杨子伯记录。1949年后未演过全本戏，只演过其中的《上坟》一出，由李建成扮演刘全。

唐朝时，书生刘全，功名不遂，别妻外出经商。西方地藏王菩萨化为道月长老，到刘家募化。刘妻柳氏因手头不便，将凤头金钗捐与长老。长老失落金钗，被“二混”拾到，又当至刘全手中。刘全疑心妻子与人有私，急忙赶回家中逼问，柳氏皂白难辩，自缢身亡。长老复来吊孝，将金钗助善一事说明原委，刘全追悔莫及。时值唐王魂游地府后，贴榜招人向阴曹阎君敬献白瓜。刘全揭榜，欲借献瓜之机，去阴间与妻团聚。到阴间后，刘全向阎君诉说苦情，感动阎君，令刘全重返阳世，其妻翠莲则借尸还魂。

该剧宣扬封建教化、轮回报应，但也从侧面反映了封建社会里妇女的不幸遭遇和下层社会的某些辛酸生活境况。唱腔优美动听，比较真实细腻地抒发了剧中人物的思想感情。特别是《上坟》一折中刘全的唱段，更是脍炙人口，在当地大词戏爱好者中广为流传。

〔邓 虹〕

《岳母刺字》 大词戏传统剧目。用高腔演唱。据杨其骏、李建成演出本记录。1986年，保和镇业余剧团在维西影剧院演出。杨其骏扮演岳母，李建成扮演岳飞。

剧本为大词戏传统连台本戏《精忠前册》之一折。原作已在“文化大革命”中散失。现在的本子是根据大词戏老艺人杨其骏、李建成记得的唱词和道白，由杨其骏重新整理而成。剧本现存于维西县文化局。

岳飞与牛皋、王贵正要到郊外习武，突然圣旨到来，要岳飞

起程抗金。岳飞向老娘辞行，岳母命人摆设香案，在岳飞背上刺下“精忠报国”四字，教导他刻骨铭心，永不忘怀。

《岳母刺字》刻划了一个忧国忧民的英雄母亲形象。整理者删去了原来的一些贬损农民起义领袖的词句，集中突出忠心报国，解救民族苦难的主题。岳母的大段唱词，义深文雅，感情充沛。唱腔起伏跌宕，韵味颇足，系大词戏传统剧目的老旦唱工戏之一。

〔邓 虹〕

《金氏骂牛》 大词戏传统剧目。用高腔演唱。剧本整理：秦耕。维西县保和镇业余剧团于1986年在维西影剧院演出。主要演员：杨启祥、秦耕、赵喜昌、张如瑾。

此剧为大词戏传统连台本戏《精忠后册》里的一折。原本已散失，这次演出本是依据大词戏艺人梁成口述记录整理的。剧本原稿现存于维西县文化局。

牛皋上牛头山自立为王后，十余年未曾归家。其妻金氏与牛通母子二人，苦守寒舍。金兀术九犯中原，牛皋带兵下山抗敌，路过家门时，探望金氏，却被骂了一顿；骂犹不足，举杖追打牛皋。牛皋自知理亏，在老妻面前认了不是，又用“男儿有志疆场上”的道理启发了金氏，夫妻乃和好如初。全剧在欢乐、融洽的气氛中结束。

剧中两个主要人物，形象鲜明，别具特色：牛皋一改粗暴脾性，于粗中见细，体谅老妻苦衷，能忍能让；金氏则为一个心地善良、性格泼辣风趣的老妇形象。全剧喜剧色彩浓厚，富有生活情趣，是大词戏中别开生面的一出戏。在金氏喜、笑、怒、骂的唱词和道白中，充满了对国家、对民族的担忧及对牛皋的真挚感情。

〔邓 虹〕

《疯僧扫秦》 又名《疯魔扫秦》。大词戏传统剧目，用高腔

演唱。剧本整理：秦耕。这是维西县保和镇业余剧团在1949年后经常上演的剧目。主要演员：段履和、李群贤、傅传信、毛毓林。

此剧为大词戏传统连台本戏《精忠后册》里的一折。1959年保和镇业余剧团首次把这折戏从连台本中抽出作折子戏到丽江专区参加了会演，1982年又在维西县民族民间文艺会演大会上演出获奖。这次的演出本是原整理者和演出者共同合作，根据大词戏艺人梁成口述而整理的。

奸臣秦桧谋害岳家父子三人之后，每日心神不宁。于是许下心愿，前往灵隐寺中烧香忏悔。地藏王菩萨化作疯僧到寺中，对秦桧私通金邦、陷害岳飞父子的罪行狠狠地揭露了一顿。秦桧却暗地里叫人破坏僧人的斋戒，并想引诱疯僧自投罗网。疯僧在木盒内留诗一首后，化作清风飞去……。

《疯僧扫秦》口述者对一些情节与台词已记不起来，如疯僧留在木盒内的四句诗只记得后两句。整理者根据剧情补充了现在的前两句。另外，在一些道白上，也作了少许修改。〔邓虹〕

《东窗围炉》 大词戏传统剧目。用高腔演唱。保和镇业余剧团于1959年首次在维西大礼堂演出。主要演员：杨启祥、何浩。

此剧系大词戏传统连台本戏《精忠前册》中的一折。1959年，大词戏艺人将它抽出单独演出。1980年，保和镇业余剧团恢复，打破了历来大词戏旦角由男性扮演的陈规，第一次由女性扮演剧中的王氏。秦桧由李群贤扮演，王氏由赵寿珍扮演。

奸贼秦桧迫害岳家父子。腊月三十晚上，秦桧夫妻为了达到斩草除根的目的，在东窗之下定下了“黄柑皮内下诏”以害死岳家父子的毒计。

该剧是整本《精忠前册》的重场戏之一。剧本结构层层递进，气氛凝重。唱词和道白都写得很精炼。是唱、念、做并重的

一出戏。

[邓 虹]

《**遭贬题诗**》 大词戏传统剧目。用高腔演唱。1949年前大词戏艺人叶奕承、梁知骏很擅演此剧，在群众中也很有影响。此后再未上演过。

此剧为大词戏连台本戏《平天下》中的一出。原作已于“文化大革命”前散失。现在收集的系1984年根据梁成口述，秦耕、杨其骏记录的《平天下》上册中的一折。记录本现收藏于维西县文化局。

黄巢在恩师法智的指导下，寒窗苦读，终于在“大比之年”夺得了头名状元。在进宫朝参的当儿，却因相貌凶恶吓坏了正宫娘娘。唐天子一怒之下，革去黄巢功名，主考官石良也被贬官回乡。黄巢在午门题了“唐家三百载，朝中出狗才；高中又遭贬，灭国大祸来”的反诗一首，立下“唐天子，俺黄巢不杀你，誓不為人”的誓言，拂袖而去。

此折戏在当地群众中有很影响。黄巢“变脸”引起观众很大兴趣。黄巢题的四句“反诗”，现在五十岁左右的人还能一字不漏地背出来。

[邓 虹]

附：大词戏剧目现存剧本简况

一、连台大本戏：

《精忠岳传》（前册） 存第62出至第81出，共20出戏。有“文化大革命”前油印本和1980年油印本。

《精忠后册》 存10出戏，民国八年（1919）据光绪十九年（1893）本抄写。此本现收藏于维西县文化局。1980年保和镇业余剧团又据此本油印成册。

《平天下》（上半部） 共13出戏。1984年由梁成口述，秦耕、杨子伯记录。维西县文化局收藏。

《刘全进瓜》 共15出戏。1984年由梁成口述，秦耕、杨子伯记录。维西县文化局收藏。

二、折子戏：

《岳母刺字》 杨子伯、李建成演出本。

《会审烙脊》 段履和、秦耕演出本。

以上二出属于《精忠前册》。

《疯僧扫秦》 由梁成、段履和等口述，秦耕记录。保和镇业余剧团油印本。

《牛皋扯旨》 梁成口述，秦耕记录。保和镇业余剧团油印本。

《金氏骂牛》 秦耕、杨启祥演出本。

以上三出属于《精忠后册》。

《观音点化》 梁成口述，秦耕记录。保和镇业余剧团油印本。此剧为《目连寻母》中的一出。 [李汝春]

音 乐

大词戏音乐属高腔系统。自传入云南维西后，既保持了高腔的艺术特征，又因受当地方言及民间音乐等的影响而形成自己的地方特色。

大词戏音乐的渊源及其衍变

大词戏音乐究竟于何时经由何地传入维西，尚待作进一步考察。就现存大词戏唱腔的曲牌联缀、一唱众和、不托管弦以及着重帮（帮腔）、打（打击乐）、唱（清唱）等主要艺术特征看来，与弋阳腔存在着一定的血缘关系。如与现存在于赣剧中的弋阳腔比较，有些曲牌不仅名称、词格相同，唱腔的旋法等亦有很多相似之处。如赣剧弋阳腔曲牌〔驻云飞〕与大词戏曲牌〔驻云飞〕比较，词格基本相同，腔调亦很相似：

赣剧弋阳腔〔驻云飞〕

苦读书经，
书里千言强记闻。
朝暮乐情意，
寒暑不分心。
攻读苦用心，
越读越精，无间晨昏。
都只为皇榜标姓名，
一举成名天下闻。

大词戏〔驻云飞〕

离了朱仙，
急急催马奔阳关。
四境皆闾阎，
一路是人烟。
举首望前川，
人声喧杂，老少当途站。
(我)忙下雕鞍问情缘，
忙下雕鞍问情缘。

选自赣剧弋阳腔〔驻云飞〕

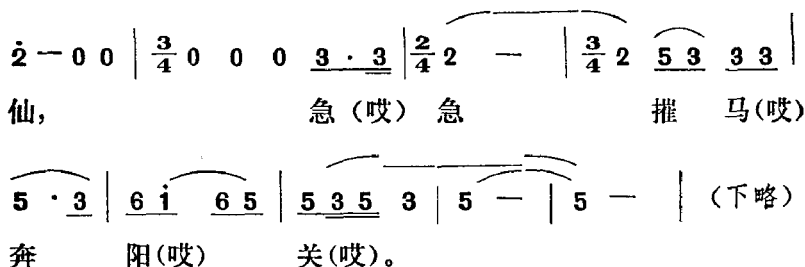
(郑瑞笙演唱)

$\frac{1}{4} \underline{6 \cdot \dot{1}}$ | $\underline{5}$ | $\underline{\dot{1} \underline{6} 0}$ | $\frac{3}{4} \underline{\dot{2}}$ | $\underline{\dot{2} 0}$ | $\underline{5}$ |
 苦 读 书 经, 书
 $\underline{6 5}$ | $\underline{0 5}$ | $\underline{2 3}$ | $\underline{5}$ | $\underline{6 \dot{1} 0}$ | $\underline{6 5}$ |
 里 千 言 强 记
 $\frac{4}{4} \underline{\# 5 3}$ | $\underline{5}$ | $\underline{5}$ | $\underline{5 0}$ | (下略)
 闻。

选自大词戏〔驻云飞〕

(杨启祥演唱)

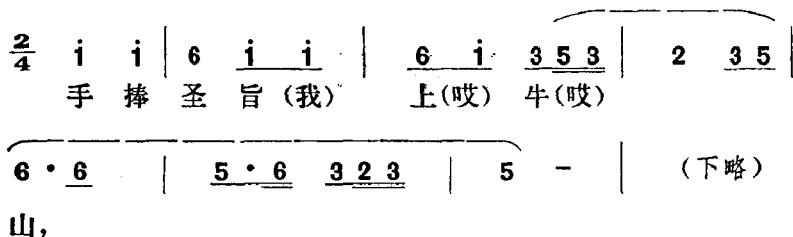
$\frac{2}{4} \underline{6 \cdot \dot{1}}$ | $\dot{1} -$ | $\frac{3}{4} \underline{6}$ | $\underline{5 3}$ | $\frac{4}{4} \underline{6}$ | $\underline{6}$ | $\underline{5 \cdot 3}$ | $\underline{6 \underline{6} \dot{3}}$ |
 离 了(哎) 朱(哎)



根据以上比较, 大词戏音乐确与戈阳腔存在着一定的血缘关系。但在其漫长的发展过程中, 又吸收融合了一些当地民间音乐, 如大词戏唱腔〔宫花捷报〕一曲开头的打击乐: 提台 提台 | 提台 | 台台台 提台 | 台 0 | 即和当地洞经音乐曲牌〔吉祥音〕中过门的打法: 提台 提台 | 提台 | 提台 提台 | 台 0 | 基本相同。又如, 大词戏唱腔中的〔甘州歌〕与当地〔渔鼓调〕相比较, 即具有共同的音调特征:

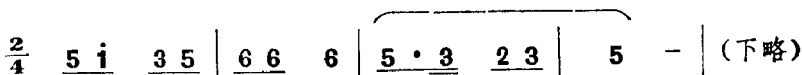
(赵延祖演唱)

【甘州歌】



(秦 耕演唱)

【渔鼓调】

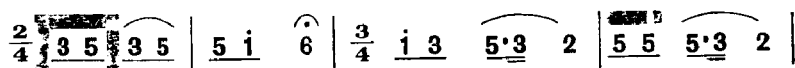


一根 竹子 青幽 幽(噢),

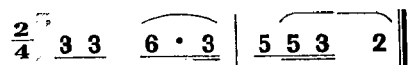
又如,大词戏中用作插曲的〔花篮调〕亦与当地民歌〔放羊调〕的音调相似:

花 篮 调

秦 耕 演唱
邓 虹 记谱



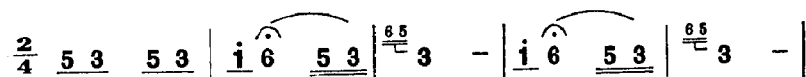
十姊妹 桂花 篮, 花篮(也) 挂在(也)



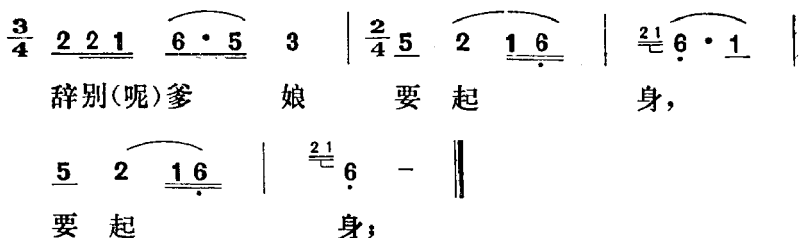
石人(也) 上(哎);

放 羊 调

姜小赶 演唱
邓 虹 记谱



正月 放羊 正月 正, 正月 正,



还有不少曲调仍基本上保持了当地民间音乐的本来面目，如《目连寻母·渔樵问答》一出中演唱的〔栽秧调〕即纯系当地民歌。至于大词戏中伴奏音乐曲牌和一些常用锣鼓经，则更与洞经音乐如出一辙。

大词戏唱腔音乐

大词戏唱腔属曲牌联缀体，相传有近百支曲牌，现收集到的仅有三十余支，其余均已失传。每支曲牌都有各自不同的个性。而有些曲牌虽名称不同，却彼此大同小异。有的曲牌由两支不同的曲牌或两支不同曲牌中的部份按一定规律有机组合而成，称为犯调曲牌，如〔清水令犯北驻马〕、〔黄龙袞犯哭相思〕、〔桂枝香犯江头桂〕等即属此类。还有的曲牌不唱不帮，只和打击乐相结合，按照规整的节奏朗诵，如〔片子〕、〔扑灯蛾〕等即属此类。此外，在大词戏中还有一些直接源自当地民间歌曲的腔调，如〔花篮调〕、〔栽秧调〕等，则多作为插曲使用。

在大词戏传统剧目中，每出戏的唱腔大都由若干支不同的曲牌组成，以单一曲牌反复演唱者较少。在具体布局中，或多曲联缀，如《精忠岳传》第六十三出《接书》中使用的曲牌即为〔一江风〕——〔孝顺歌〕——“前腔”——〔桂枝香〕——“前腔”——〔斗克蟆〕——“前腔”——〔红衲袄〕——〔黄龙袞〕；或以某一曲牌为主，如《精忠岳传》（后册）第四出《堂问》中

使用的曲牌即为〔孝顺歌〕——“前腔”——“前腔”——“前腔”——“前腔”——“前腔”——〔红衲袄〕；或以朗诵性曲牌为主，如《平天下》第一出《训徒上京》中使用的曲牌即为〔片子〕——“前腔”——“前腔”——〔青衲袄〕——〔尾腔〕。

大词戏唱腔的词格，除少数曲牌（如〔甘州歌〕、〔红衲袄〕）为整齐对偶句式外，其余多为长短句式，且不同曲牌各有不同的唱词结构，如〔解三醒〕为“七·七·七·四·四·四·七”，〔一江风〕为“三·五·七·五·五·四·五·八”等。在实际运用中，各曲牌的词格还会有一定的变化。

大词戏唱腔曲牌的音乐结构，总体上均属唱、帮、打三个部份的有机结合，即唱腔、帮腔、打击乐三者交错进行，构成一个整体。其中，帮腔部份常成为各曲牌不同结构的重要特征。通常，帮腔可分为句尾帮、全句帮和重句帮三种：句尾帮腔多从该句唱词的倒数第三字、第二字或第一字起唱，并分别称之为“三字帮”、“二字帮”和“一字帮”；全句帮腔即从该句唱词的第一字起唱，全句均由帮腔者演唱；重句帮腔则可重唱该句的全句唱词，也可重唱其中的一部份。在一支曲牌中，帮腔的句子最少为一句，多则两句至若干句。凡两句以上者，既可以是相同的腔型及其变体，也可以是不同的腔型。

在大词戏唱腔曲牌中，凡帮腔的句子大都以拖腔的运用为主要旋律特征，而唱腔则大都字多腔少，以叙述性见长。在唱腔中，还常穿插称为“悲头”的句子和叫做“撑板”的段落。前者属于曲牌结构中一种感叹式的插句，以散板形式演唱，多用以表现哀伤、悲痛的情绪，如：

李群贤 演唱

邓虹 记谱

【刮骨令】

(前略) $\dot{0}$ $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\cdot \dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ - $\dot{2}$ $\cdot \dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$

啊呀! 苦啊!

$\dot{1}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\cdot \dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\overset{3}{\underset{5}{\parallel}}$ $\dot{3}$ - (下略)

后者则多按流水或快板节拍，以相同的旋律音调反复吟唱，即高腔腔系中的一种滚唱形式，如：

李群贤 演唱

邓虹 记谱

【刮骨令】

(前略) $\frac{1}{4}$ $\dot{0}$ $\dot{3}$ | $\dot{3}$ | $\dot{3}$ | $\dot{0}$ | $\dot{3}$ | $\dot{3}$ |

俺 岳 某 私 通

$\dot{3}$ | $\dot{3}$ | $\dot{3}$ | $\dot{2}$ | $\dot{1}$ | $\dot{0}$ | $\dot{5}$ | $\dot{1}$ |

金 邦， 尅 扣

$\dot{1}$ | $\dot{2}$ | $\dot{2}$ $\dot{1}$ | $\dot{5}$ | $\dot{6}$ | $\dot{6}$ | $\dot{3}$ |

军 粮， 私

$\dot{3}$ | $\dot{3}$ | $\dot{3}$ | $\dot{3}$ | $\dot{2}$ | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ |

卖 战 马， 按

$\dot{1}$ | $\dot{1}$ $\dot{0}$ | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}$ | $\dot{6}$ | (下略)

兵 不 动。

大词戏唱腔中的许多曲牌，在实际演唱中都有一定的起腔和收腔程式。起腔可分为全散起（全句散唱），半散起（前半句念诵，后半句散唱）和板上起三种。收腔（艺人称为“扎板”）亦可分为三种：一为单收，即结尾句的唱词不作任何重复；二为重收，即全部或部份重复末句唱词，如：

(前略) $\frac{4}{4}$ 5 3 5 3 3 5 3 | 5 3 5 3 5·1 6 5 |

夫妻 恩情 隔了 墙，夫妻 恩情 隔

5 5 3 2 1 6 1 - | 3 · 1 2 - ||

了(哎) 墙 (哎)。

三为顿板，即结束句既无帮腔，也无拖腔，在最后一个字以短促的音一下煞住，如：

(前略) $\frac{3}{4}$ 5 3 1 1 6 3 | $\frac{2}{4}$ 5 5 3 2 | 1 6

念在 兄(哎) 弟(哎) 结

5 5 3 | 2 2 7 | 6 0 ||

拜(也) 情。

在大词戏唱腔中，多属由五声音阶构成的五声调式，也有以五声为骨干音的六声、七声调式以及由四音列构成的调式。其中，角调式和羽调式占有很大比重，商调式次之，宫、徵两种调式最少。在同一曲牌中，常存在着不同的调式交替、转换和宫调变化，尤以“清角为宫”、“变宫为角”属常见的转调手法。如下例：

选自《牛皋扯旨》李文升（生）唱段

（杨其骏演唱）

【江头桂】

$\frac{2}{4}$ $\dot{2}$ $\underline{6\dot{1}}$ | $\underline{4\ 4\ 5}$ | $\underline{4\ \dot{1}\cdot}$ | $\underline{4\dot{1}\ 6\ 5}$ |
 十 八年 列（哎） 国（哎） 行（哎）
 $\underline{6\ 6\ \dot{1}}$ | $\underline{6\cdot\ 5}\ \underline{\overset{\frown}{4}}$ | $\overset{3}{\underline{3\ 5\ 3}}\ \underline{\overset{\frown}{5\ 5\ 6}}$ | $\underline{5\ 5}\ \underline{0\ 6}$ |
 走（哎）， 回晋国 大（哎） 振（哎）
 $\underline{3\ 5}$ | $\underline{1\ 3\ 2}$ | $\underline{1\ 1\ 3}$ | $\underline{2\ -}$ |
 雄（哎） 威（哎）
 （中略） $\underline{5\ 5}\ \underline{0\ \dot{1}}$ | $\underline{6\ 6\ 5}$ | $\underline{3\ 6}\ \underline{0\ 5}$ | $\underline{3\ 5}\ \underline{3\ 2\ 3}$ |
 第（哎） 一（哎）
 $\underline{2\cdot\ 5}$ | $\underline{3\ 3\ 2}\ \underline{1\ 6\ 1}$ | $\underline{2\ -}$ | （下略）
 人（哎）。

选自《精忠岳传·下书》王氏（旦）唱段

（赵延祖演唱）

【一江风】

（前略） $\frac{2}{4}$ $\underline{\dot{3}}$ $\underline{\dot{1}\ \dot{2}}$ | $\underline{\dot{3}\ \dot{3}\ \dot{2}}\ \underline{\dot{1}}$ | $\underline{\dot{3}\ \dot{1}\ \dot{2}}$ | $\underline{5\ 5}\ \underline{\dot{1}}$ |
 他 曾 有（哎）言，要 夺取 中（哎）原。
 $\underline{\dot{3}\cdot\ \dot{2}}\ \underline{\dot{1}\ \dot{2}}$ | $\underline{\dot{1}\ -}$ | $\underline{\dot{3}\cdot\ \dot{2}}\ \underline{\dot{1}\ \dot{2}}$ | $\underline{0\ 7\ \dot{2}}$ | $\underline{6\ 6\ 5}$ |
 那 时 节， 封 奴（哎） 朝（哎）

6 6 7 6 7 | 2 0 3̣ | 2̣ 7 2̣ 6 6 | 7 · 6 5 6 |

阳(哎) 院。

3 2 3 5 | 5 - ||

大河戏唱腔以维西当地汉语方言演唱，如与普通话相比较，其声调特点如下：

调 类		阴 平	阳 平	上 声	去 声
调	普通话	7 ₅₅	1 ₃₅	4 ₂₁₄	5 ₅₁
值	维西话	1 ₄₄	1 ₃₁	4 ₅₃	4 ₂₁₃
例	字	妈	麻	马	骂

大河戏杂行无唱、念；丑行以念白为主体，生行和老旦以本嗓演唱，其余旦角以假嗓演唱，净行则采用大小嗓（真假嗓）相结合的用嗓方法。

大河戏唱腔不托管弦，以打击乐伴奏，并主要对唱腔起到开唱引奏、乐句连接、帮腔伴衬等作用。引奏和乐句连接的伴奏形式较简单，有大体固定的锣鼓点，并视剧情和表演需要反复演奏。起连接作用时，打击乐可在乐句的后半部分或最末两拍插入。帮腔伴衬的伴奏与帮腔一起进入，并有长衬和短衬之分。有时也可在演员演唱中加入打击乐，可为一个乐句，也可为半句。据老艺人回忆，早期的大河戏已形成一套很完整的锣鼓伴衬形式，可惜目前多已失传。

大词戏伴奏音乐

大词戏的传统乐队主要使用板鼓、堂鼓、大钹、小钹、大锣、小锣、冬字锣等打击乐器，由三至六人组成，称为武场面；有时也使用笛子、箫、胡琴、三弦等丝竹乐器，由打击乐人员兼任，称为文场面。此外，也在个别剧目中使用铙锣、大鼓和铜号。1949年后，则基本上采用成套滇剧锣鼓，并分为大打和小打两种乐器配置。前者以大锣、大钹、堂鼓为主；后者以小锣、小钹、板鼓为主。前者多用于比较雄伟壮阔的场面，后者则主要用于伴奏生、旦唱腔和配合一般人物的上下场以及幅度较小的表演身段。在乐队中，板鼓师是一身兼数职的主要人物，既指挥整个文武场面，又担任帮腔领唱，有时还得给演员提词。

大词戏的器乐曲牌多与当地洞经音乐相同，凡帝王设朝、将帅升帐等场面，即吹奏〔朝天子〕等唢呐曲牌；如洒扫庭院、栽花种竹等场面，即演奏〔高山滴水〕、〔步步娇〕等弦乐（或丝竹乐）曲牌。大词戏中的锣鼓经，用以配合演员表演，渲染舞台气氛，根据不同场合而使用不同的锣鼓曲牌。如用于将帅升帐的〔点绛唇〕，用于凯旋班师的〔龙摆尾〕以及用以表现士兵溃败时的情绪颓丧、步伐零乱的〔烂皮柴〕等即是。而用于唱腔伴奏中的锣鼓经也有自己传统的特点，如用作唱腔引奏或起连接作用的常用锣鼓点：

提台 提台 | 提 台 | 提台 提台 | 台 · 0 || 或
提台 提台 | 仓 台 | 仓台 提台 | 仓 · 0 ||

在大词戏乐队中，较独特的乐器有以下几种：

大铜号：藏传佛教寺庙吹奏乐器，全身由铜制而成。长约三米左右，分上、下两节，上细下粗，吹口呈杯状。吹奏时，一般

放于窗口或人肩上，另一人手扶号筒，其音量宏大，发音粗犷、低沉，一般用来渲染热烈而带有神秘色彩的气氛，如为“跳灵官”、“跳天帅”等场面作伴奏。

大鼓：烫金木制鼓腔，两面蒙以牛皮，鼓面直径约85厘米，高约90厘米。用双槌击奏，音量宏大。

铙钹：用黄铜制成，直径约50厘米，形似一般铜锣，不同点是中间凸出。演奏时用一根包着柔布的槌敲击。发音沉雄，常用来渲染剧中阴森或神秘气氛。

[邓 虹]

唱腔选例

驻 云 飞

《精忠·岳飞上路》岳飞〔生〕唱腔

杨启祥 演唱

邓 虹 记谱

1 = ^bE

中速稍快

$\frac{2}{4}$ (提打 提打 | 仓 打 | 仓打打 乙打 | 仓 0 | 打) 6 · i |

离 了

(帮)

(止)

i - | $\frac{3}{4}$ 6 - 5 3 | $\frac{4}{4}$ 6 6 5 · 3 663 | 2 - 仓仓 仓仓 |

(哎)

朱 (哎)

仙，

(提打 乙打

仓仓 打打乙打 乙仓 打打乙打 | 仓仓 打打乙打 仓 台 |

仓乙 仓乙仓乙 合) $\underline{3 \cdot 3}$ | $\frac{2}{4}$ 2 - | $\frac{3}{4}$ 2 $\underline{5 \ 3}$ $\underline{3 \ 3}$ |
急(哎) 急 摧 马(哎)

$\frac{2}{4}$ $\underline{5 \cdot 3}$ | $\underline{6 \ i}$ $\underline{6 \ 5}$ | $\underline{5 \ 3 \ 5}$ 3 | 5 - | 5 - |
奔 阳(哎) 关(哎)。(提 提打 提打 台台)

0 0 | $\underline{5 \ 5 \ 3}$ | $\frac{3}{4}$ 5 $\underline{1 \ 6}$ $\underline{1 \ 3}$ | $\frac{2}{4}$ 2 - |
乙台 仓) 四(哎)境 皆 闻 阁(哎),
(帮)

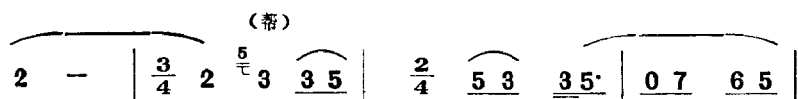
$\underline{3 \ 5}$ $\underline{2 \ 5}$ | $\underline{3 \ 5}$ $\underline{2 \ 5}$ | $\underline{0 \ 7}$ $\underline{6 \ 5}$ | $\underline{6 \ 6 \ i}$ | 5 $\underline{0 \ 7}$ |
一 路 是 人(哪) 烟(哎)。
(提打 提打 提打 提打 仓)

(止)
 $\underline{6 \ 7}$ $\underline{6 \ 5}$ | $\overset{\wedge}{4}$ 3 | $\underline{2 \ 3 \ 2}$ $\underline{1 \ 6}$ | 2 - | 5 5 |
(提 提打 提打 提打打 台台 乙台)

(帮)
| $\underline{打台}$ $\underline{提台乙台}$ | 仓) 0 | 5 5 | \underline{i} - \curvearrowright | $\underline{6 \ 6 \ i}$ |
举 首 望 前(哎)

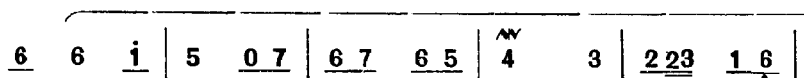
$\underline{2}$ $\underline{2}$ $\underline{3}$ | \underline{i} $\underline{0 \ 3}$ | $\underline{2 \ 3}$ $\underline{2 \ i}$ | $\underline{7 \ 6 \ 7}$ 6 | $\underline{5 \cdot 6}$ $\underline{4 \ 2}$ |
川(哎), (提 提 打 提 打 提打 乙打)

(止)
 $\underline{5}$ - | $\underline{提台}$ $\underline{台台乙台}$ | 仓 0 | 2 $\overset{\wedge}{6}$ | $\underline{6}$ $\underline{6 \ 5}$ |
台台 乙台 人 声 喧



杂， 老 少 当 途(哎)

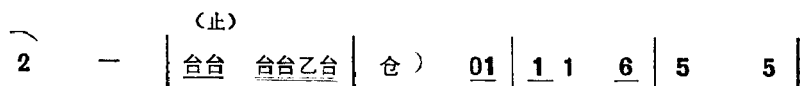
(提 打 提打 乙打)



站(哎)，

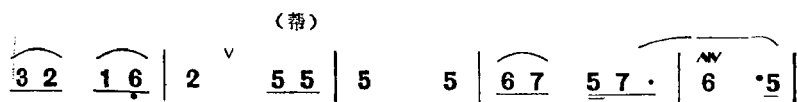
(提 提打 提打 提打打)

仓)



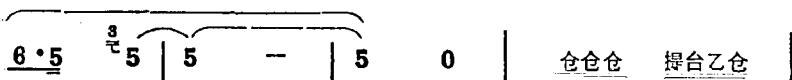
台台 台台

我 忙(哎)下 雕 鞍



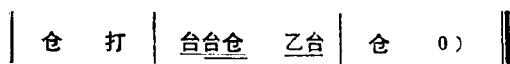
问 情 缘， 忙下 雕 鞍 问 情(哎)

(提 打 提 打 提打 提打)



缘。

台 台 提台 乙台台 台台 提台



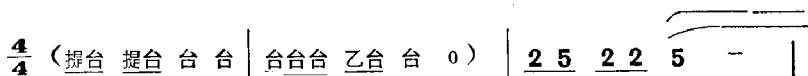
哭 相 思

《精忠·烧纸过年》岳飞〔生〕唱

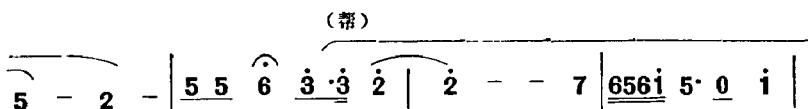
曾仲凡 演唱

邓 虹 记谱

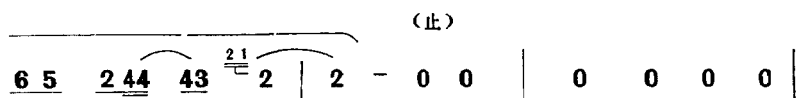
中快



哭罢 岳云(哎)



将身(哎)转(哎),

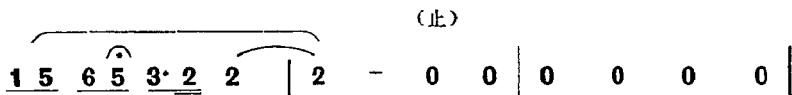


(提台 提台 台 台 台台台 乙台 台)



又见 张宪(哎)

倒 一



边(啊);

(提台 提台 台 台 台台台 乙台 台)

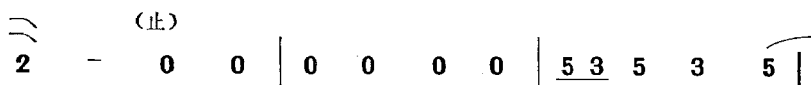
英雄（哎）汉，
八宝（哎）体，

兀术 闻名(哎)
银瓶 许你(哎)

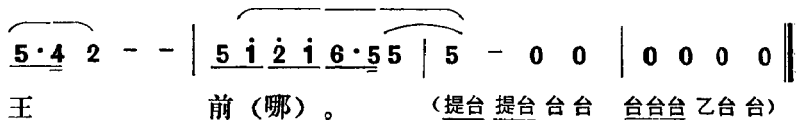
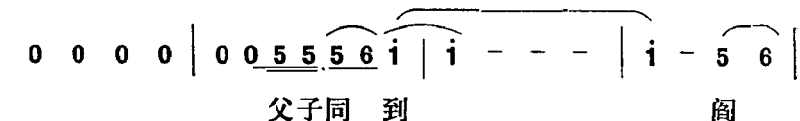
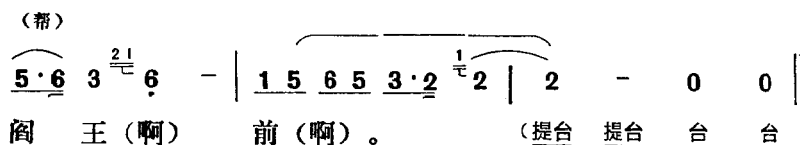
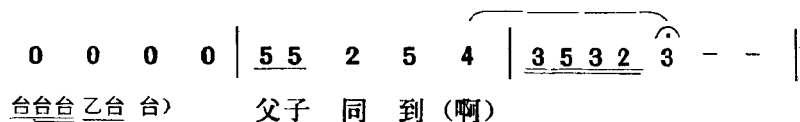
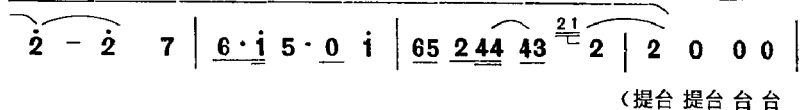
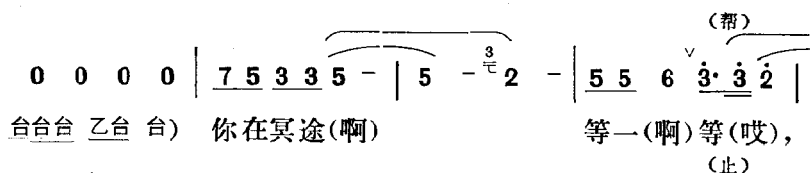
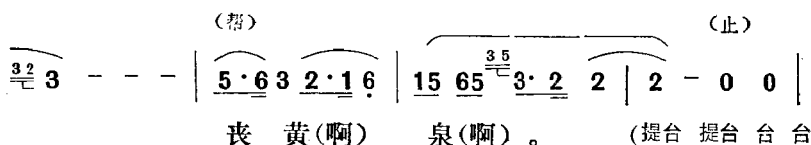
心胆(哎) 寒(哎)。
结良(哎) 缘(哎)。

0 5 5 5 3 5 - | 5 - ³ 2 - | 5 5 6 ^v 3̣ · 3̣ 2̣ |
 十大 功名(哎) 成虛(哎)假(哎)，

56



(提台 提台 台 台 台台台 乙打 台) 误屈 我 儿 (呀)



黑 衲 袄

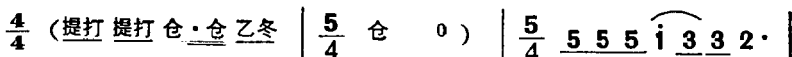
《精忠·兀术修书》金兀术〔净〕唱

杨启祥 演唱

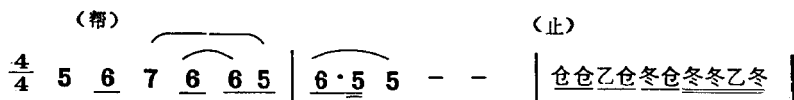
邓 虹 记谱

1=G

中速稍快

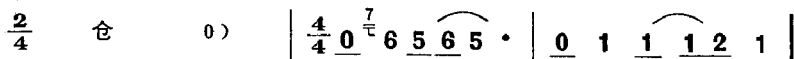


咬牙切(啊)齿(啊)



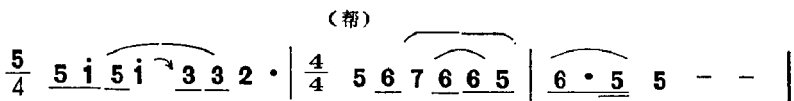
骂康(啊) 王,

(提 打 提 打 仓 仓 冬仓仓 乙仓



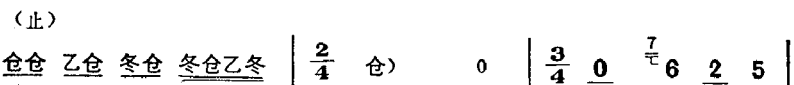
你不思 又在金邦,

(提 打 提 打 打 打 打 打)

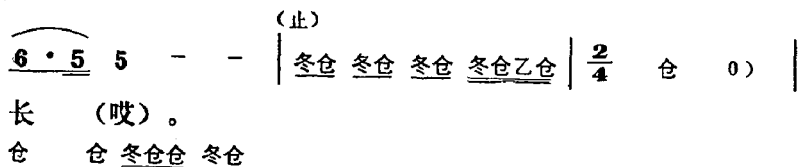
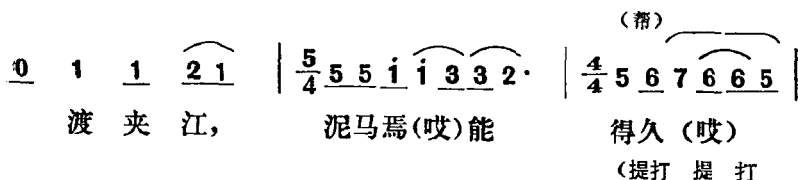


某家待 你(哎) 何心(哎) 肠(哎)。

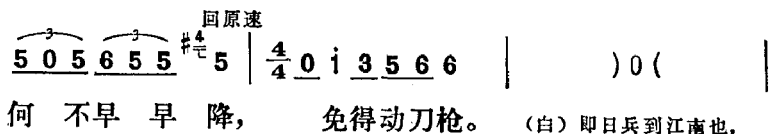
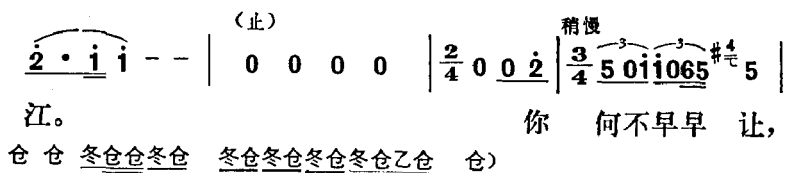
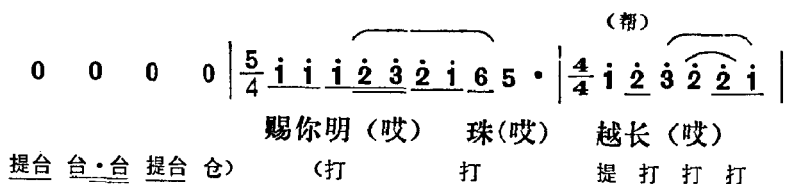
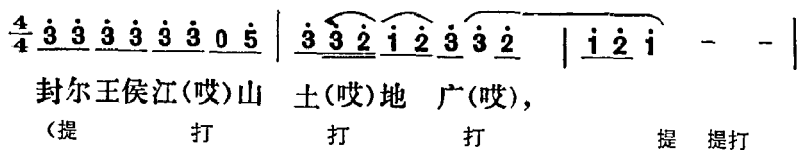
(打 打 提 打 打 提 仓 仓 冬仓仓 乙仓



你逃走



转1 = $\flat B$ (前6 = 后3)



提打提打仓·仓冬仓 | $\frac{2}{4}$ 仓 0 | $\frac{4}{4}$ 0 0 0 0 | $\frac{2}{4}$ 0 0 |

(白) 叫(哎)你鲜血 化——

(帮)

$\frac{4}{4}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ · $\dot{5}$ $\dot{5}$ | $\dot{6}$ $\dot{5}$ | $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ | $\dot{6}$ $\dot{6}$ | $\frac{2}{4}$ 6 6 |

(唱) 长(哎)江(哎), 叫你 鲜 血

(提打 提打 台台 提台 台 冬 台台)

$\frac{3}{4}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ | $\frac{4}{4}$ 6 - - - | 乙冬 仓 提打提打 | 仓·仓乙仓仓·0 |

化 长 江。

(打 打 0 提冬仓冬仓冬仓)

桂枝香犯江头桂

选自《精忠岳传·牛皋扯旨》牛皋〔净〕李文升〔生〕唱段

杨启祥 演唱

邓虹 记谱

1 = F

(提打 提打 | 提 台 | 提台 乙台 | 台 0 | $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ |

一(也)

$\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ | $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ | $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ | $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ | $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ |

言(哎) 告(哎) 禀 (哎), (哎)

(提打 提打 台 打 0)

5 6
5 - | 3 2 3 | 1 1 3 | 6 2 1 | 0 2 1 6 |

(啊) 请(哎)(啊) 问 (啊)

1 1 2 3 | 5 6 5 | 3 · 2 | 1 2 3 2 1 | 6 · 0 |

古(啊) 人(啊),

(提打 提打 台 打 0 打 0 打台 打台台

台台 打台 | 台台 打台台 | 台 0) | 3 3 i | 3 i 6 5 3 |

齐桓公如(也)

3 5 0 3 | 2 3 | 5 5 i 6 | 5 5 i 6 5 | 3 · 0 |

何(哎) 称(哎) 霸(也)?

3 1 3 | 1 1 3 2 1 | 6 2 1 | 0 2 1 6 | 1 1 2 3 |

晋文公因(哎) 何(哎) 面(哎)

(提台 提台

5 6 5 | 3 · 2 | 1 · 3 2 1 | 6 - | 0 0 |

君(哎)?

台 0 打 0 打 打 提台 提台 台台 提台

0 0 | 1 1 3 2 1 | 6 2 1 | 0 2 1 6 | 1 1 2 3 |

请(哎) 听(哎) 其(哎)

台台乙台 台)

(提打 提打

5 6 5 | 3 · 2 | 1 · 3 2 1 | 6 - | 提台台提台台 |

因(哎)。

台 提 提 打 提台 提台台

合 0) | 6 5 i 3 | i i 6 5 | 3 5 3 | 2 3 |
想 当年 周(哎) 室(哎)

5 5 i 6 | 5 5 6·5 | 3 - | 1 1 3 2 1 | 6 2 1 |
不(哎) 振(哎), 列(哎) 国

0 2 1 6 | 1 1 2 3 | 5 6 5 | 3 · 2 | 1·3 2 1 |
(哎) 纵(哎) 横(哎)。
(提打 提打 台 提 提 打

6 - | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 5 i 6 |
提台提台台 台台 提台 台台台台乙台 台) 东 迁

5 6 | 5 6 5 6 | 4 6 5 | 0 6 4 2 | 5 5 6 |
洛 阳 令(也) 不(哎) (哎) 提打 提打

6 i 6 | 2 i 2 i 6 | 5 · 3 | 3 - | 5 2 3 |
行(哎)! (哎)! (提 提台

1 6 1 2 | 0 0 | 0 0 | 2 6 | i 4 5 |
提台 台台 台台 台台 台台乙台 台) 不 是 子(来)

4 i 0 | 6 6 5 | 6 6 i | 6·5 4 | (打台 台台 |
杀(也) (哎) 父(哎)

合·台提台台 | 台) 3 5 | 5 · 3 | 3 5 0 6 | 3 5 | 3 3 2 |
 就是(哎) 臣(哎) 弑(哎)

³1 1 3 | 2 - | 提台 台台 | 乙台 台) | 1̇ 6 1̇ |
 君(哎)。(提 提台 种 种

5 6 | 5 6 5 6 | 4 6 5 | 0 6 4 2 | 5 5 6 5 6 |
 大 祸 难 言(哎) (哎)

1̇ 1̇ 6 | 2̇ 1̇ 2̇ 1̇ 6 | 5 · 3 | 3 - | 5 2 3 2 |
 尽(哎)！ (提 0 台

1̇ 6 1̇ 2̇ | 合·台合·台 | 台台乙台 台台 | 台台乙台 台) | 2̇ 1̇ 6 1̇ |
 台台 台台 幸有 那

4 4 5 | 4 1̇ 0 | 1̇ 1̇ 6 5 | 6 6 1̇ | ⁵6̇ 5 4 |
 齐(也) 桓(哎) 大(也) 起(哎)，

(提台 提台 | 合·台 乙台 | 台 0) | 5 5 5 3 | 5 5 0 6 |
 管(哎) 仲(哎)

3 5 | 3 3 2 | 1 1̇ 3 | 2 - | 台台 合·台 |
 相(哎) 衡(哎)，

乙台 台) | 5 6 5 6 | 5 6 5 6 | 4 6 5 | 0 6 4 2 |
才 把 那 山 河(哎) (哎)

5 5 6 5 | i i . | 2 i 2 i 6 | 5 . 3 | 3 - |
定(哎)。

5 2 3 | 1 6 1 2 | 提台 台台 | 台台乙台 台) | i 6 i |
(提 提提 提台 台台 晋 文公

i i 4 5 | i i 0 | i i 6 5 | 6 6 i | 6 5 4 |
家(也) 遭(也) 有(也) 变(哎)；

(提台 提台 | 提·台 乙台 | 台 0) | 3 5 3 | 5 5 0 6 |
出(哎) 外(哎)

3 5 | 3 3 2 | 1 1 3 | 2 - | 提台 提台 |
奉(哎) 君(哎)。 (提 提台

台 0) | i 6 4 4 | 4 4 5 | 4 i 6 | 4 i 6 5 |
十 八年 列(哎) 国(哎) 行(哎)

6 6 i | 6 5 4 | (提台 提台 | 提·台 乙台 | 台) 3 5 3 |
走(哎)， 回晋国

5 5 · | 5 5 6 | 3 5 | 1 3 2 | 1 1 3 |
大(哎) 整(哎) 雄(哎) 威(哎)。

2 - | 提·台 提台 | 台台 台 | 5 1 6 | 5 6 56 |
(提 提台 一 匡 天(哎)

4 6 5 | 0 6 4 2 | 5 5 6 5 | 1 1 2 | 1 2 1 6 |
下(也哎) 定(哎)。
(提打 提打 台)

5 - | 3 · 0 | 5 2 3 | 1 6 1 2 | 台台 台台 |
(提 提台 提台 台台

台台乙提台 3 | 5 5 0 1 | 6 6 5 | 3 6 5 | 3 5 3 3 |
(哎)第(哎) 一(哎)
(提· 打 提打 提打

2 5 | 3 3 2 1 6 1 | 2 - | 提打打 提打乙提 | 台 0 |
人(哎)。
台 台 提打打 提打 提打 提打

2 6 | 2 1 1 | 4 4 5 | 4 1 · | 6 6 5 |
恢 复 天 下(是) 谁(哎) 能(哎)

6 6 1 | 6 · 5 4 | (提台 提台 | 提·台 提台 | 台 0 |
比(哎)，

5 · 6 | 4 5 | 4 5 | 6 1 6 5 6 | 5 5 0 |
永 做 忠 君 定 (哎) 国(哎) 臣(哎),

2 · 3 | 5 5 0 1 | 6 6 5 | 3 6 5 | 3 5 3 3 |
(哎) 定(哎) 国(哎)
合) (提 · 打 提打 提打

2 5 | 3 3 2 1 6 1 | 2 - | 台台 台台乙台 |
臣 (哎) 。 提台 提台 提台 提台乙台

台 台 | 台台 乙台 | 台 0)

解 三 醒

《精忠·岳母刺字》岳母〔老旦〕唱

1 = C $\frac{4}{4}$

杨其骏 演唱

邓 虹 记谱

慢速

(提台 提台 提台 | 提台 乙台 提 0) | 2 - - - |
叫

7 6 2 $\overset{\hat{1}}{\underset{\hat{2}}{\underset{\hat{1}}{\wedge}}}$ - ^v | 1 1 · 5 1 6 5 3 5 | 2 2 · 2 - 1 |
我儿(啊) 细听 娘(哎) 云(哎),

$\frac{4}{4}$ 提台 提台 乙 台 | 提台 乙台 台) | ^{原速} $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ |

那 时节儿 方 (哎)

$\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{3}$ 0 $\dot{2}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ | $\dot{6}$ $\dot{3}$ $\dot{7}$ $\dot{7}$ $\dot{5}$ $\dot{7}$ $\dot{2}$ $\dot{7}$ $\dot{5}$ |

才(哎) 周(哎) 岁(也), (唉) 母子们 孤(哎)

$\dot{1}$ $\dot{1}$ 0 $\dot{5}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ - | 0 0 0 0 |

苦(哎) 伶(哎) 仃(哎)。 (提台 提台 提·台 乙台 台)

$\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ | $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{3}$ |

盘(哎) 沙(哎) 画(哎) 荻(哎),

$\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ 0 | $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ | $\dot{3}$ - 0 0 |

教(哎) 读(哎) 书(哎) 文(哎)。 (提台 乙台 台·台

$\frac{2}{4}$ 乙台 台) | $\frac{4}{4}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{6}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ | $\dot{5}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ |

费 尽(哎) 娘(哎) 一(哎) 片(哎)

(帮)

0 $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ | $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ - |

苦(哎) 心(哎)。

(提打 提打 台)

(提打 提打 乙台 乙台

(止)

台·台 台 台 台 | 台台 台台 台 0) |) 0 (|

(白) 那时节又遭金兵之乱呵!

(提台 提台 台 台 | 台台 乙台 台 0) | 3̇ 3̇ 3̇ 1̇ 3̇ 3̇ 1̇ 2̇ 1̇ 2̇ |

(唱) 金 兀术 兴(哎)

3̇ 3̇ 3̇ 2̇ 3̇ | 2̇ 3̇ 2̇ 1̇ 6̇ 1̇ 1̇ 2̇ 1̇ | 6 - 0 0 |

兵(哎) 犯(哎) 境(哎), (提台 提台

0 0 0 7̇ 5̇ 7̇ | 1̇ 2̇ 1̇ 5̇ 5̇ 1̇ · | 1̇ 7̇ 6̇ 5̇ 5̇ 6̇ 5̇ |

台·台 乙台 台) 掳去了。宋(哎) 王(哎) 徽(哎) 钦(哎)。

3̇ - (提台 提台 | 提 台 台 0) | $\frac{2}{4}$ 3̇ 3̇ 0 |

中速

中原

3̇ 3̇ 2̇ 3̇ | $\frac{3}{4}$ 2̇ 1̇ - | $\frac{2}{4}$ 5̇ 5̇ 0 | 1̇ 2̇ 1̇ |

遭(哎)涂(哎) 炭, 黎民 受苦

6̇ 5̇ 6̇ | 3̇ 2̇ 3̇ | 3̇ 2̇ 3̇ | $\frac{3}{4}$ 2̇ 1̇ - |

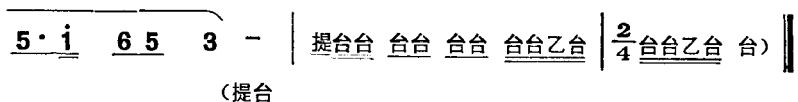
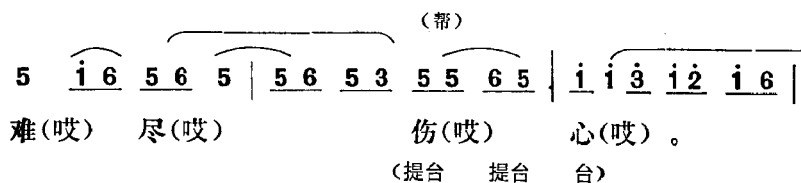
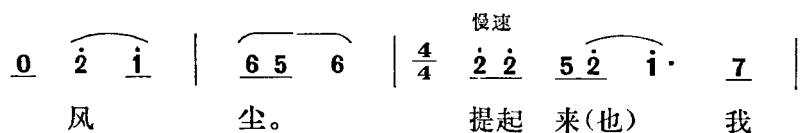
情。 男 遭 屠 杀,

$\frac{2}{4}$ 2̇ 1̇ | 1̇ 2̇ 1̇ | 6̇ 5̇ 6̇ | 3̇ 2̇ 3̇ |

女 被 奸 淫; 老 死

0 3̇ 3̇ | 2̇ 1̇ | 1̇ 5 | 1̇ - |

丘(哎) 壑, 少 奔



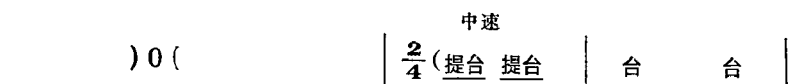
一 江 风

《精忠岳传·下书》王氏〔旦〕唱

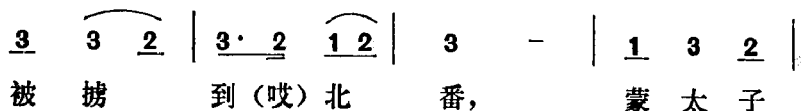
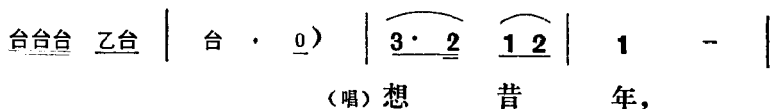
1=G

赵延祖 演唱

邓 虹 记谱



(白) 真真闷煞 人啊!



5 5 1 2 | 3 - | 1 3 2 | 1 2 5 5 |

他将 奴 恋， 情 意 两 相

1 - | 3 3 2 | 1 2 1 2 | 1 - |

连， 因 此 结 良 缘，

3 1 2 | 3 3 2 1 | 3 1 2 | 5 5 1 | 3 2 1 2 |

他 曾 有(哎) 言， 要 夺 取 中(哎)原。那 时

1 - | 3 2 1 2 | 0 7 2 | 6 6 5 | 6 6 7 6 7 |

节， 封 奴(哎) 朝(哎咳) 阳(哎)
(打 提 提打 提打)

2 0 3 | 2 7 2 6 | 7 6 5 6 | 3 2 3 5 |

院。
台 台 (台 台台 提台 台台)

5 - | 台台乙台 台 | 打 台台台 | 乙台 台) ||

台台 台台

器乐曲选例

高山滴水

1=G $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

杨其骏 杨其骅等演奏
邓虹 记谱

5 $\frac{5}{4}$ 3 - | 3 - | 6 - | 6 · 7 2 |

6 · 5 | 3 · 6 5356 | 2 $\overset{\sim}{2}$ 1 16 | 3 23 5672 |

6 6 67 | 2 23 2327 | 6 6 6 | 6 67 6756 |

7 7 2 | 7 76 5672 | 6 6 6 | 6 7 6765 |

3 6 67 | 5672 6535 | 2 23 1261 | 2 26 6535 |

2 12 3 · 5 | 6 · 6 7261 | 2 12 3 35 | 6 6 1 |

5 51 6552 | 3 · 6 6 · 3 | 5 12 6552 | 3 6 · 3 |

渐慢
 $\frac{3}{4}$ 5 \sharp 43 2 $\frac{1}{4}$ 2 2 $\frac{1}{4}$ 2 | $\frac{2}{4}$ 7 · 3 2327 | 6 2 · 3 |

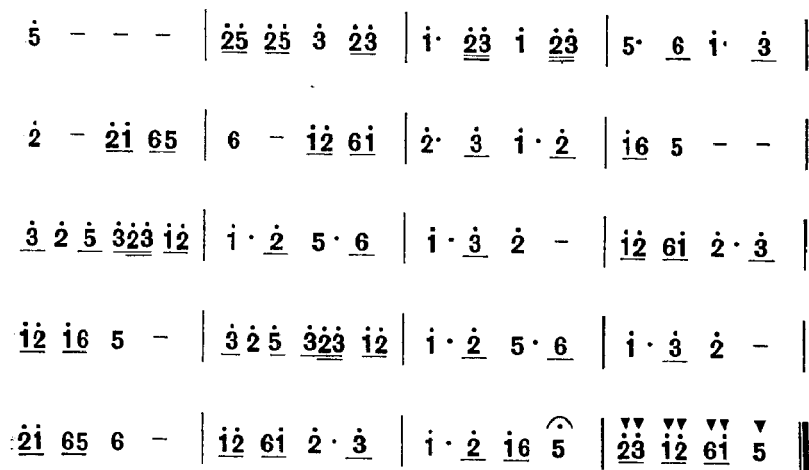
7 76 5 7 | 6 - | 6 - | 6 - ||

朝 天 子

1 = F $\frac{4}{4}$

王品三 传谱

邓 虹 记谱

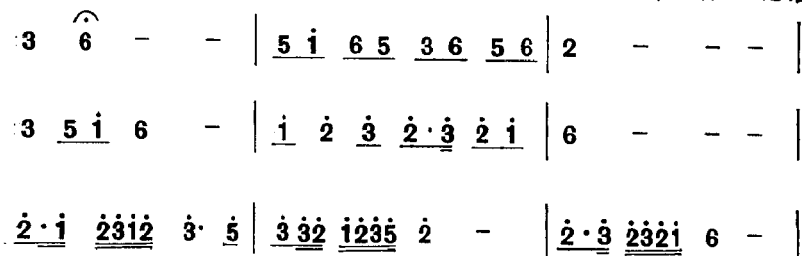


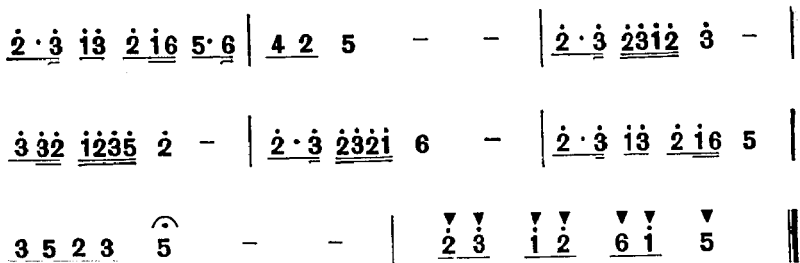
小 杜 梅

1 = F $\frac{4}{4}$

王品三 传谱

邓 虹 记谱



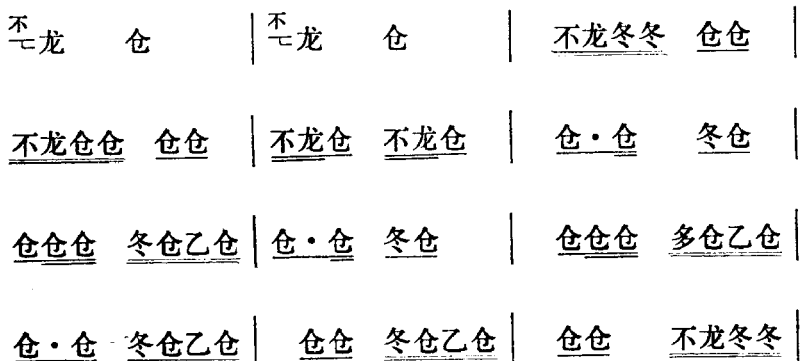


龙 摆 尾

(打击乐)

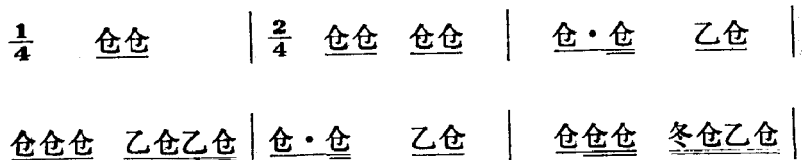
段履和 诵谱
邓 虹 记谱

中速



快

还原速



仓·仓 不龙冬冬 | 仓仓 不龙冬冬 | $\frac{1}{4}$ 仓仓 |

快

还原速

$\frac{2}{4}$ 不龙冬冬 仓仓 | 仓仓 仓仓 | 仓·仓 乙仓 |

仓仓仓 乙仓乙仓 | 仓·仓 乙仓 | 仓仓仓 冬仓乙冬 |

仓·仓 不龙冬冬 | 仓仓 不龙冬冬 | 仓仓 不龙冬冬 |

仓仓 不龙冬冬 | 仓仓 不龙仓 | 不龙仓 不龙仓 |

不龙仓 仓·仓 | 冬仓 仓仓仓 | 冬仓 仓仓仓 |

冬仓乙仓 仓·仓 | 不龙仓 仓仓 ||: 不龙冬冬 仓仓 ||:

不龙仓 仓 | 不龙冬冬 仓仓 | 不龙冬冬 仓仓 |

冬仓 冬仓 | 冬仓 多仓乙仓 | 仓·仓 多仓 |

仓仓仓 冬仓乙冬 | 仓·仓 冬冬冬 | 仓仓 不龙冬冬 |

$\frac{1}{4}$ 仓仓 | $\frac{2}{4}$ 仓仓 仓仓 | 仓·仓 乙冬 | 仓冬 乙冬 | 仓 0 ||

锣鼓经谐音字：

提——提板

打——板鼓

都_ㄣ——单皮鼓双槌滚击

冬——堂鼓

不_ㄣ——堂鼓双槌滚击

台——小锣

仓——大钹、大锣与其它乐器合击

乙——休止

表 演

大词戏从形成以来，由于一直处于业余演出状态，表演上的传统习惯是重唱轻做。观众看戏首先是听，听唱腔，听表白，至于做工如何，服饰穿戴是否合理等等，一般不作过高的要求。这样，在一定程度上影响了它的风格和质量，其表演显得粗犷拙朴，细腻不足。这已被艺人们所认识，并在不断丰富发展中。

由于大词戏的全部剧目，只有几大本戏固定轮换演出，为了吸引观众，演员在演老节目时，在表演经验的积累和艺术传承中，自然也有一些创新发展。如早期的演员以绿营兵作为主体，士兵们大多具有武术功夫，舞台表演使用真刀真枪，其表演风格显得粗犷强悍。演员多从这方面去发挥技艺，因而出现了“烙脊现字”、“翻臂花”、“劈刀”等具有武功特点的特技表演，颇受观众欢迎。后来业余班社脱出行伍而移向社会，演员渐至欠缺刀枪把子功夫，故除了继续钻研唱腔外，演技多从做、舞方面发展。经过历代艺人的创造与积累，出现了“扭丝翻花”等演技，再后又有刘大武等人擅长的“水上漂缸”等特技表演。

其次，大词戏流行在维西这么一个多民族聚居、少数民族人口占大多数的环境里，其表演艺术不可避免地要受到地域环境的影响。长期以来，大词戏演员常从当地民族民间艺术中汲取营养，以丰富自己的表演，例如《目连寻母·渔樵问答》、《平天下·花篮招夫》等几出戏，就把当地汉族、纳西族中的山歌小调及其表演形式吸收运用。《大佛讲经》中有“跳大鹏”的场面，大鹏鸟的舞蹈表演就借鉴了当地藏族热巴舞中的一些动作（热巴舞中有许多鸟兽舞蹈场面）。“跳灵官”的表演也把纳西、傈僳等民族

的舞蹈成份融进了某些程式动作中去，直至今日，群众中仍然流传着“三月三，傈僳摩梭跳灵官”的谣谚。

自二十世纪初年开始，维西人出外的人数日渐增多，他们在外接触了滇剧表演艺术，其中有些人爱上了滇剧。据一些老人讲，大词戏正生演员王知凡、和百万都在早年出外学过滇剧表演，王知凡还在昆明跟滇剧著名演员邱云林（“老三麻子”）直接学过艺。1933年，滇剧艺人彭向阳来维西教戏传艺，培养出大批滇剧表演人员，从而对大词戏产生了直接影响。后来鹤庆滇剧班进入维西，对维西的戏曲舞台震动很大。班主杨立基是滇西北一带有名的滇剧须生，戏路宽广，唱做俱佳，尤以做工戏的表演很出色，手下又带来了生、旦、净、丑齐全的一班角色，其演出使维西的戏曲演员和广大观众大开了眼界。大词戏演员在感佩赞叹之余，莫不争相效法其表演技艺。在这前后，还有擅长净角表演的滇剧名票友杨锡柱也来唱过《五台会兄》、《捉放曹》等拿手好戏，曾在社会上轰动一时。从三十年代到四十年代（现在仍然如此），大词戏演员中，几乎没有一个不会唱滇剧的；而且在大词戏表演上有成就的演员都是擅长于滇剧表演的。如王知凡、和百万就是民国年间在大词戏舞台上较有影响的演员，此外，如梁知骏、和星桥、杨长林、何浩等有名声的大词戏演员也都擅长于滇剧表演。滇剧传入维西，对大词戏的表演艺术产生了全面而重大的影响，对大词戏表演促进极大，由粗犷而进一步向细腻发展。

1949年后，除滇剧继续发生影响外，通过影视放映和外地一些戏曲剧团的进入表演，大词戏演员进一步接触到了京剧、昆曲、评剧以及其他许多地方戏曲剧种，眼界进一步打开，对大词戏表演艺术起到不断提高的作用。

角色行当沿革

从清光绪年间至今百年左右的时间内，大词戏一直以业余社团组织进行演出，从未正式办过科班。自刘超绩开始，虽有师傅教戏的传统，但主要是教唱腔曲牌及一些简单的表演动作。演员学戏，不是从练基本功、学行当程式开始，一般都是从学角色表演起头，如学唱岳飞、牛皋、疯僧、黄巢、张英、王氏等，因此，未形成一套完整的行当表演程式。从清光绪年间流传下来的剧本看，当时行当大致有生、旦、净、丑、外之分。生行中正生和小生，以挂须和不挂须为划分标志。《精忠岳传》里“张保探监”一出戏，张保挂白须，作老生装扮，剧本称这个角色行当为“外”。净行之下一般没有分类，有的剧本中（如《精忠后册》）在标示角色时出现“红净”、“黑净”名称，但那是以脸谱主色调来区分同一剧目中的不同角色，而并非行当的划分。旦行除老旦外，尚有正旦、贴旦、小旦之分，表演上自有一些区别，但主要还是以人物的身份、年龄等方面来划分的。目连戏中还有一二出摇旦角色的戏，因老剧本未流传下来，不知是否有“摇旦”的称谓。丑行也没有分类，从老剧本中看来，这个行当的范围比较广泛，把人役、门丁、仆从之类的角色都一律称之为“丑”，如《精忠后册》演岳夫人与柴娘娘在王府结拜姊妹这出戏，剧本在开头有一句提示：“丑执帖接岳夫人介”，这个角色没有一句台词，仅在此间一现，也被归入丑角。

由于本剧种一直处于业余演出状况，演员又缺乏武功基训，总的说来是行当划分比较粗疏，更分不出文、武行当。剧目中虽有不少武戏，但也只能“文唱”，或者干脆作过场处理。如《精忠岳传》中也有高宠挑滑车的情节，却只用过场交代过去。滇剧

传入维西后，对大词戏的表演艺术产生了很大影响，艺人们逐渐学习模仿滇剧的行当体制，甚至改变了一些原有的称谓（如称正生为须生）。经过一段时间的衍变，“外”行不再单独成立而并入“生”行之中，称“老生”；“丑”行范围缩小，将旗锣伞报、人扶轿马以及龙套这一类角色划出成为“杂”行，称“四杂角”。生、旦、净行中的细致划分，也有一些变化。及至今日，共分为生、旦、净、丑、杂五大行当。

行当体制

大词戏的角色行当，划分为生、旦、净、丑、杂五种类型。

生行 生行按戏路可分为正生、小生、老生三类。

正生：也称须生，扮演的是剧中的中年男子，且都属于正面人物。正生一般都是一本或一出戏中的主角。面部化妆色彩用淡品红，扑淡粉，提黑眉（竖眉），戴黑三髯口。以正生为主角的戏，如大本戏《精忠岳传》里的岳飞，《刘全进瓜》中的刘全；折子戏《牛皋扯旨》中的李文升，《沙陀搬兵》里的程敬思，

《精忠·假审》中的周三畏等。对正生演员的表演注重声嗓、扮相和白口，做工次之。因以正生应工的戏大都是唱、念较重，要求演员要有一副好声嗓，演唱时行腔吐字要见功力。到民国年间，相继出现了王知凡、和百万，以后又有杨长林等较有影响的正生演员。他们在大词戏中扮演正生角色，不仅能博采老一辈在表演技艺上的众家之长，还能借鉴滇剧的须生表演，除唱工外也在做工上多下功夫，做到唱做俱佳，从多方面调动艺术手段塑造人物形象，丰富了大词戏正生行当的表演艺术。

小生：扮演剧中青年男子，且都是正面人物。面部化妆扑粉较浓，以桃红色胭脂涂腮，提剑眉，不戴髯口。以小生为主角的戏较少，除《目连寻母》中的傅罗卜外，其他多属次要角色，如

《唐僧取经》中的玄奘，《平天下》中的秋元、李存孝，《精忠岳传》里的张宪、岳云、岳雷、张英、小柴王等，一般在大本戏的一些场次里有重头戏。

对小生的要求是扮相好，讲究唱工和做工。小生多属武生角色，但由于演员普遍缺乏靠把以及短打等武功，演员只要在台上比划一些架式，作些较简单的武打动作，能显示出人物的英武气概即可。小生演员中比较出色的是民国年间的王知平。

小生行还附有一种娃娃生，如《刘全进瓜》中的刘英、玉凤，《平天下》中的小孩子等，一般有几句唱词和道白，都由初学小生戏的少年演员担任。

老生：扮演剧中老年男子。用比正生颜色稍暗的淡品红涂腮，略扑粉或不扑粉，提白眉，有的人物还用白油彩勾出皱纹，戴白满铺、白吊须或花白髯口。老生行基本没有主角戏，只在大本戏的一些场次里担任较重要角色，如《精忠岳传》里的道悦长老，《张保送饭》里的张保，《刘全进瓜》里的道悦禅师，《平天下·考试高中》中的石良等，其他则多为配角。一般都是唱少白多，故对演员着重要求白口功夫。

旦行 旦行分为正旦、贴旦、小旦、老旦四类。

正旦：近似京剧、滇剧中的青衣，多演正面人物。化妆是扑浓粉，打胭脂，贴片子描眉。唱小嗓，嗓音要求圆润。动作要端庄凝重，走台步时要以手捧腹。在清光绪年间以至民国初年，旦角（包括正旦、贴旦、小旦）多要踩跷。《刘全进瓜》中的柳翠莲，是整本戏中的主角，重头戏比较多，表演上要求唱、念、做、舞俱佳。另如《精忠后册》里的岳夫人、柴娘娘也属于正旦，仅在一些场次有较多的唱、做表演。《平天下》中的皇后娘娘等，则属于由正旦扮演的一般配角了。在大词戏历史上，专演正旦角色而较有名气的演员有曾子周、阮荣昌等。

贴旦：扮演中年妇女中的反面人物。面部化妆比正旦更浓艳些，要显得妖冶。讲究眉眼做戏，表演动作上夸张。唱、念皆用小嗓，嗓音要求柔中带刚，脆而亮，略显高亢。贴旦角色如《精忠岳传》里的秦桧妻王氏，《目连寻母》中的刘氏四等，都属贴旦扮演的重头戏人物。王氏的表演，要兼备青衣、花旦于一角；刘四氏的表演，须溶青衣、恶旦的技艺于一身。因此贴旦扮演的角色较多，故显得重要。早期的贴旦演员李仲一，后来的和星桥、何浩等，都曾在观众中留下深刻的印象。

小旦：泛指旦角中扮演年轻妇女角色，头饰多插珠花，面部化妆胭脂较浓艳。唱、念皆用小嗓，多属配角。如《精忠后册》中岳云妻巩氏，《刘全进瓜》中的唐御妹李翠莲等，戏较少。

《平天下》中的碧金莲、丫环，《花篮招夫》中的崔氏等角色则多一些唱段。目连戏中的《观音点化》是小旦行的当家戏，要求唱、做、念、舞并重。村妇一角要做出许多风骚挑逗表演，要求演员具有较好的花旦身段功方可胜任。有的演员因表演身段欠缺，则多着力于用唱腔表现人物。

老旦：扮演老年妇女。面部化妆略扑粉或不扑粉。两腮微涂淡红，画白眉，有的角色（如牛皋妻金氏）还用白油彩勾出皱纹。戴白发髻或花白发髻，勒黄绫帕。唱、白皆用本嗓，嗓音讲究清甜柔亮，白口吐字清爽。老旦角色较重的有《精忠岳传》里的岳母，《精忠后册》里的牛皋妻金氏、张保妻吕氏，《平天下》里的碧夫人等，以及一些戏里的配角。过去演连台大本戏时，因老旦戏所占份量较少，这个行当不大受人重视。1949年后多演折子戏，《岳母刺字》、《金氏骂牛》等成为受观众欢迎的剧目，这便突出了老旦行当的主角地位。保和镇业余剧团的老旦演员杨子伯、秦耕等，注意钻研表演技艺，吸收其它剧种的表演特长以弥补自己的不足，使自己的表演得到了丰富发展。

净行 净行按人物类型及其表演特点，一般分为大花脸、二花脸、灰灰脸三类。

大花脸：画脸谱，一般都戴髯口（如黑满、白满、扎口等）。大花脸是大词戏中一个重要行当，以之为主角的戏较多，要求演员嗓音宽宏厚重，有虎音，唱腔、表白都要显出阳刚之气。身段讲求功架，如《精忠岳传》里的金兀术，后《精忠》里的牛皋，《平天下》的李克用等。《平天下》的黄巢，虽属大花脸，但按表现人物要求，要运用二花脸和小生的某些表演程式。大花脸的传统表演特点较为夸张粗犷。从事这个行当的演员 历来 较多，早期有被称为“活牛皋”的李步云；后来叶奕承专门 扮演 金兀术，他在表演上有自己的特点；稍后又出了梁知骏，擅于表演牛皋、黄巢等角色，其表演风格于粗犷中见细腻。1949年后，则有杨启祥长期活跃于舞台。

二花脸：扮演武夫一类年轻人物，脸谱有的勾霸霸脸（画到鼻尖以上为限），有的则勾满脸。都不戴胡须。剧目中这类角色比较多，有前《精忠》里的牛皋、王贵，后《精忠》里的牛通、韩起龙、韩起凤，《平天下》里的朱温、王仙芝等等，一般唱段较少，在整本中多属配角，只是一些场次里戏较重。二花脸角色都是剧中赳赳武夫，要求具有跌扑滚打功夫，但因演员大都难适应，故在表演上历来都以诙谐取胜。以二花脸为主角的戏，在《精忠后册》里有《牛通闹馆》等两三出，既有庄重的唱段又有谐谑的表演，唱、做皆显功夫，可视为本行当的代表剧目。

灰灰脸：此行当专指净角中权奸一类角色，因以勾画色如灶灰的大白脸而得名。嗓音讲究深沉而浑厚，多带鼻音，还要显得瓮声瓮气。演员除具有一定身架外，要有袍带的表演身段，更须讲究眼神，要充分表现出奸诈刁恶的神态。灰灰脸角色在所有剧目中虽不甚多，但其行当颇受演员重视，《精忠岳传》里的秦桧，历来多有人争相扮演，没有较好的技艺则很难成功。早年李

一希专演此角，曾获得“活秦桧”之称。1949年后成长起来的演员李群贤亦以演秦桧而受观众称赞。

丑行 属丑行扮演的角色大致可分两类：前《精忠》里的罗汝节、万俟卨，后《精忠》里的李吉等，为袍带丑（或称官衣丑），后《精忠》里的疯僧，《刘全进瓜》里的二混，《目连寻母》中的脓包等，为襟襟丑。哈密蚩这个人物，是介乎上述二者之间的角色。据艺人们讲，目连戏中有一出《渔樵问答》，渔父、樵夫皆作丑角装扮，属于载歌载舞的生活小戏。丑角一行，表演上历来不作细致划分，现在演出剧目比过去大为减少，丑行角色也较少，未作细分。丑角的共同特点是，都勾画脸谱，台步走细而碎的高低步（不论扮演达官贵人还是市井无赖都如此）。丑角可以即兴发挥，插科打诨，因此要求演员口齿清晰伶俐，表演中能随机应变。《疯僧扫秦》一剧，可说是集本剧种丑角表演之大成，疯和尚的表演，寓庄于谐，亦庄亦谐，要具有唱、念、做、舞的全面技能，段履和在民国年间就学演此角，现虽年近七旬，表演时仍受观众欢迎。

杂 泛指剧中龙套、役吏、门子以及旗锣伞报一类角色，艺人们统称为“四杂角”，一般多为初学戏的年轻演员担任。

演表选例

《柳翠莲上吊》中老吊的表演 此戏是目连戏《刘全进瓜》中的一折。在柳翠莲上吊之前，要出现吊死鬼的表演，称为跳“老吊”。

戏一开始是刘全逼迫翠莲自尽，有大段唱腔和对白。刘全下场后，翠莲独自在台上呼天唤地，悲痛万状，以〔哭相思〕曲牌

唱三段唱词，当唱到“千叫万叫叫不应，他父子三人睡沉沉。不如悬梁把命尽——”时，戏台正对面的城隍庙大殿里响起一声嘹亮的口哨，接着是一声尖锐的嘶叫，“老吊”从大殿中旋风般奔出，掩面疾步穿场而过，跳上舞台，在锣鼓声中放下掩面的衣袖，定势亮相：头脸浮肿，面色灰白；眼睛只有一条缝；紫红的嘴唇里伸出一条紫黑色的大舌头直拖到胸前；头披散发，身穿硃红短袄，衣袖宽大，下穿翠绿大裆宽口裤，长仅齐膝，赤脚。

“老吊”亮相后，大铜号“呜——呜”长鸣，牛皮大鼓、铜钹锣、铙钹一齐敲打。“老吊”跳三跳，耸肩摆手抖三抖，比划手势招引翠莲，最后将柳翠莲推向吊杆，随即下场。

这个表演场面，在剧本里仅有“鬼上，过场介”五个字提示，表演方式是由教戏师傅代代相传下来的。装扮要事先作好准备，在当天的戏开演前，“老吊”就要穿戴好，躲在大殿内的一个隐蔽角落。出场前将事先准备好的发酵面团摊开敷贴在脸上，将一条猪脾脏（俗称“猪连贴”）用细麻绳拴紧挂在口内的牙齿上。上台以后，敷在脸上的那层发酵面由于经过一段时间的热气熏蒸，体积膨胀而隆起，形似死人泡肿脸面，猪连贴也很像吊死者嘴里拖出来的长舌头。其表演意在制造柳翠莲上吊前的恐怖气氛，表演动作较为简单，重在化装。

《跳灵官》中灵官的表演 在目连戏中，当演完刘氏四开斋及打僧骂道的戏后，紧接着有一场“跳灵官”。这原来是一出时间短暂的过场戏，后来发展成表演舞蹈场面的戏，演出时间的长短，以扮演灵官者的舞蹈能力高低而定。唐李仁在民国年间多次扮演这一角色，而今年过八旬犹能比划一些动作。

灵官的扮相是：勾油黑三窝脸，三只眼（即脑门上再画一只金眼），两腮各画一金火焰。头戴紫金冠，穿团花箭衣，红彩裤，薄底靴。身披红纱，挂红髯口。背上扎“背弓”，脚胫上各

绑一个纸扎的“风火轮”。这场戏要用大鼓、铙钹、铙钹、大铙、高音冬字小锣敲打，再配以大铜号的伴奏。灵官出场时要在戏台两边放爆竹。如果跳得精采，观众也会自动在场内放爆竹，兴会所致，会出现整台戏中爆竹此起彼落的盛况。

戏一开始，鼓号齐鸣。在爆竹声中，灵官手执朝笏由舞台中门上场，站于“公马桌”上，右手高举朝笏过头，左手捋须，双目圆睁，作“金鸡独立”姿势亮相。然后双足跃起三跺，踢“二换腿”，再分别向左、右前方作“魁星点斗”身段。正面立定后，念定场诗及报家门：“吾奉敕旨出天门，手执金鞭驾火轮。慧眼遥观三千界，金鞭扫净万里尘！”（吹打）“吾当，主雷灵官：王……。今乃三六九日，人间赏善罚恶之期，待吾当驾动祥云去也！”

念完以上台词，双足并齐纵身跳下，在双足着地的一刹那，迅疾连续飞起三个“二换脚”，以示腾云驾雾从天而降。然后手撑桌面，在中、左、右三面跳“双蹦子”。旋至舞台正中昂首而立，右手高举朝笏，左手捋须，圆瞪双眼四下扫视，绕圆场。绕至下马门口，检场人员递过“天诛十恶”高脚牌，灵官接牌，同时将手中的朝笏交给检场。腾跳返身，左足顺势一踢牌脚，打一个“旋子”至中场口。双手往右上方举牌亮相，将书有“天诛十恶”四字的牌面向着观众，然后持牌起舞。再往左上方举牌亮相，将书有“十恶不赦”条款的牌面向着观众，持牌起舞。然后绕圆场，“跳四门”。跳毕，将高脚牌往下马门口抛给检场者。接着跳一个“双蹦子”，返过身，飞起“二换腿”，至右台口定势亮相，然后蹉“鹰步”下场。

《牛皋扯旨》中牛皋的表演 《牛皋扯旨》是连台本戏后《精忠》里的一出重场戏，与同名滇剧情节有别，1949年后作为折子戏经常上演。梁知骏在民国年间多次饰演连台本戏中的牛皋。1956

年，他以七旬以上高龄登台表演此剧，嗓音、做派不减当年，结束时全场起立鼓掌向他致敬。

梁知骏有一副宽宏的声嗓，尤其擅唱炸音，行腔吐字很有功夫。表演上运用夸张手法，于粗犷中见出细腻，对比铺垫，层次分明。在此剧中的表演，他用三个层次来塑造人物形象。

第一个层次，着重突出牛皋的“衰”。戏开始，牛皋戴白发髻、披黄折子，手扶竹杖上场，二目惺松，步履蹒跚。唱一曲〔孝顺歌〕，多用沙音行腔，给人以龙钟老态之感。打坐时手拄竹杖，念定场诗，吐字沉缓凝重。念至：“今也黄龙府，明也黄龙府，老牛八十五，不久归阴府！”白口沉郁顿挫，显出抚今追昔不胜感慨之情。“归阴府”三个字，用颤音拖念，把感情表达得更加丰富。念时配合将手中竹杖往下一杵，微微摇头，抖髻，眼里闪现出烦愁的目光。

从探子前来禀报开始，表演进入第二个层次，重点显示牛皋的“怒”。当牛皋听到探子念至“山下来了一官府”时，随即丢了手中竹杖，霍然一跃而起，边听边左右逡巡。及至探子报毕，一手抓起身上所披的折子搓揉成团往后摔去，怒目圆睁，双手抓须，“哇呀呀……”一声怒吼，似晴天霹雳。这里的表演使人感到，犹如雄狮被惊醒，猛虎展声威。

牛皋当场更衣完毕，袍服冠带，登台大坐，念诗疾促有力，道白刚劲，一派威武雄壮气势，与刚出场时判若两人。李文升上场后，牛、李之间一段互相对答，梁知骏多用炸音念唱，痛快淋漓地渲泄了对朝廷的满腔怨愤，其声势震人心魄，其情催人泪下。及至扯碎宋王圣旨，复拔出佩剑追杀钦差大臣。在“杀升”这段戏里，梁知骏虽未能像早先的演员那样表演“劈刀”的特技，他能用干净利落的劈砍挥刺动作，抖动盔头管缨的身段，闪烁的眼神，来表现牛皋此时的忿怒心情。这一系列的表演，充分表现出剧中人物大义凛然、疾恶如仇的性格特征，与前一个层次

形成鲜明对比。

第三个层次，从李文升说出自己是太师李纲之子以后，气氛突变，转而表现牛皋的“愧”。梁知骏表演牛皋听到李纲名字后的心情，先是两眼大睁，一瞪，表示刹那之间的思虑；随后掷剑于地，轻轻一声“杀错了！”接唱一曲〔孝顺歌〕：“提起李太师，不由泪纷纷……”哀婉深沉，多用喉音行腔，表现思念故人、悔愧交集之情。在以〔一封书〕曲牌唱读岳夫人书信时，行腔婉转，表情纯朴憨厚，声泪俱下。当他决定领兵下山，到京城与岳夫人相会时，听到李文升在旁善意嘲谑的话语后，演员又表现出牛皋的内心惭愧和童稚般的天真。结尾时一曲〔桂枝香犯江头棍〕，与李文升对唱齐桓晋文之事，气氛转变，表情庄重严肃，他的唱词虽少，却注重唱功，声如洪钟，回荡全场。

《会审烙背》中岳飞的表演 《会审烙背》是《精忠岳传》中的一折。岳飞被害下狱后，秦桧党羽罗汝节、万俟卨分别用酷刑逼供不成，罗、万二人密谋策划，动用烧红烙铁烙脊背的非刑拷问岳飞，逼之招供。岳飞遭受非刑，在背上现出“精忠报国”四个大字，不屈不挠，大义凛然。在大词戏的历史上，众多的岳飞饰演者中，以著名正生演员和百万表演尤为精采。

这出戏仅有〔刮骨令〕一曲唱腔，道白较少，做工较多。和百万的表演，运用眼神、手式、身段、抖髯、甩发以及跌扑滚翻等一系列动作，细致深入而又恰到好处地展现人物的内心世界，加之一曲悲愤激越的唱腔，将岳飞忠君报国、威武不屈的形象充分展现于舞台。

戏一开始，岳飞被禁卒带上公堂，身着罪衣罪裙，形容憔悴。和百万采用慢而稍碎的八字步上场，走至台口亮相，将微向下俯的头抬起来，目光熠熠左右一扫，用手挑须，顺势将甩发往后一拢，动作干净利落。及至被带上公堂，昂然而立，先是漫不经

心地把目光投向堂上，见上面坐的是罗、万两个奸贼，脸上现出鄙夷的神色。接着向台口望去，那里摆着一盆熊熊燃烧的炭火，火上烙铁烧得通红。在这一刹那间，他以一个几乎使人难于觉察的微微抖动胡须的动作，表现心里片刻的震动。随即微微颌首、理髯，神情自若，转面将犀利的目光投向公堂上的罗、万二贼。

“烙脊”是全剧的高潮，传统的表演有两个路子：一是为了显示岳飞的英雄铁汉气概，在他被通红的烙铁烙得皮开肉绽之时，不作痛苦的反映；另一个路子与此截然相反，在岳飞遭受非刑之后，要用较长的时间表演他的疼痛难耐，满台乱窜，遍地打滚。和百万从表现岳飞既是千古传颂的英雄又是人间血肉之躯的情理出发，跳出传统的表演路子，吸取了前人一些较好的身段动作，经过精心设计和不断修改，作如下的表演处理。

岳飞在遭受烙脊之刑时背向台口，身体抖动，抖动的幅度虽不过份剧烈，但要让观众清晰可见，以显示难于忍受的巨痛，用刑完毕，背上现出“精忠报国”四字之后，长锤锣鼓扎下，在“叭哒、叭哒……”的小鼓声中，身体继续抖动，双手用力将栗木杆向上托擎，跪着的身体逐渐向外旋转、直立，待面向台口时，身子完全站立起来，二目圆睁，抖动胡须，双手将杆一擎，继而一推，将杆推落，两旁执杆的衙役随之跌倒在地。锣鼓“叭哒——锵”再扎一锤。接着，在长锤锣鼓声中，往右前方迈两个“跬步”，跌扑；顺势一个“抢背”滚翻至左台口。左腿跪地，前后三次甩发，两手先后操向肩后探背，面作疼痛难忍的表情。在甩发后挺身直立，短暂定势。咬紧牙关一跺脚，随即双手前探，抖动手指，矮身“蹉步”，扑向中场口，昏倒在地。

在岳飞苏醒后所唱的一曲〔刮骨令〕，演员着重抒发岳飞负屈含冤的悲愤心情。和百万的嗓音，脆亮中透出柔美，唱时行腔婉转而多变。一个〔悲头〕“哎……苦……呀！”三字，“哎”字拖腔，平起而渐低，“苦”字陡然升高，缓缓向低跌

落，至“呀”字低迴婉转收腔，如高山流水，起伏跌宕有致，听之催人泪下。接着，“功高极，遭奸谗，勤王苦，也枉然。叹忠良，没下场！……”几句，悲愤沉郁，苍劲凄婉，字字有力。再配合以脸相、眼神的表情，把岳飞此时的内心感情较好地展露出来，使观众深受感染，领略到一种悲壮之美。

《岳母刺字》中岳母的唱段表演 《岳母刺字》是《精忠岳传》前册中的一出戏，刺字时岳母有一个唱段，长达四十句，曲文俱佳，是全剧的重点，常被人视为大词戏的代表性唱段。杨其骏（字子伯）在民国年间向前辈艺人习演此剧，作过一番苦心钻研。1943年，通过其堂兄杨其栋介绍，由百代公司的赵志诚在昆明专门将此唱段录制成唱片。1949年后，《岳母刺字》是保和镇业余剧团的保留节目，杨其骏在表演上更加倾心琢磨，做到精益求精。

杨其骏在学习和表演中，曾对这个唱段的文词下功夫作了钻研。他先是向大词戏名艺人李衡学习演此剧；李衡在唱腔上颇为讲究，有独到功夫，但岳母训诫岳飞的一段唱词只有“望儿长成人，成人当要忠君。汝可谨记在心，立志效法古人，今刺你‘精忠报国’，时刻凛遵”六句。杨其骏先照此演唱，终觉得意味不足，岳母教导儿子到底要学哪些古人呢？唱词中未表达出来，给人的感染也就不深。后来，他多方求教，经另一位前辈傅绍珍指点，向他提供的另一个演出本中，列出了被当作楷模的古人名字和事迹，有这么十句唱词：“夏桀时龙逢苦谏，殷纣时比干挖心；齐管仲扶危济困，燕乐毅绝计匡君；鲁曹沫三雪国耻，蔺相如独对强秦；儿要学尼山孔圣，孟夫子直言谏君；汉张良鸿门劫楚，关云长扶汉丹心。”杨其骏将这十句唱词，加在“成人当要忠君”一句之后。这样，将历史上著名的忠臣良将、大圣大贤摆了出来，使唱段内容充实丰富，扣紧“精忠报国”四字，把思想

意义表达得很充分，唱起来也酣畅淋漓，能给人强烈的艺术感染。此外，杨其骏还对唱词逐字逐句进行推敲，在表演中不断加工完善。如这一唱段的结尾，原来是：“果能够扫平金邦，迎回二圣，那时节定遂娘心。”后来，他经过仔细琢磨，将最后一句改为：“那时节为娘纵死黄泉也甘心！”这么改动几个字，却能加强语气，可以将岳母的思想感情表达得更充分。

在唱腔上，整个唱段用〔解三醒〕曲牌。这一曲牌，唱来悠扬婉转，是大词戏中颇为典雅的唱腔。杨其骏继承了前辈艺人演唱中的精妙之处，却又并不以此为满足，他很注意在演唱中表现人物的思想感情。经过长期的演出实践，对唱腔作了大胆改变，在唱到“金兀术兴兵犯境，掳去了二帝徽、钦。中原遭涂炭，黎民受苦刑，男遭屠戮，女被奸淫；老死丘壑，少奔风尘，提起来难尽伤心！”时，将〔香罗带〕的某些唱法糅了进去，使声腔、节奏变化与唱词内容紧密相连，这就将岳母满腔悲愤之情较好地表达了出来。较之原来以〔解三醒〕一曲唱到底，使人感到太“冷”、太悠，经过创腔之后，更富于变化，有助于表现岳母激越慷慨的思想感情，收到了良好的艺术效果。加之做与唱的紧密配合，其表演深受观众欢迎。

《疯僧扫秦》中疯僧的表演 《疯僧扫秦》剧中的疯僧，以丑角应工，要求唱、做、念、舞全面发挥，是大词戏中少有的丑行重头戏。段履和长期专攻丑行，至晚年仍以演丑角戏闻名。过去他向王知凡等著名演员学习此剧，继承了老一辈艺人的表演技艺。1949年后，《疯僧扫秦》为保和镇业余剧团经常演出的剧目，段履和始终是此剧的主演者，他以认真严肃的态度对待表演，不断求得艺术上的精进。

《疯僧扫秦》有三场戏，段履和表演起来，都受观众欢迎，这里仅以其中一场为例。此场为疯僧与秦桧在灵隐寺相会。疯僧

出场，由前一场的俊扮改为丑扮，在锣鼓声中，以矮身法走高低步上场，步履颠颠而飘逸，至台口亮相，谐中寓庄。念〔扑灯蛾〕“波罗蜜，波罗蜜……”一段，似癫狂，又似禅语，给人留下特殊的印象。在表现疯僧与秦桧见面，二人言来语去一段对白后，疯僧对秦桧连骂几声“大奸贼”，甚至用条帚向秦桧头上横扫等，都是以装疯作傻的疯僧发狂相进行表演的。演员很能掌握分寸，如条帚扫向秦桧时，先是凌空一抬，狠狠扫过去，表现出对奸贼的满腔义愤；待到收回扫帚时，则又轻轻朝下一拂，用“醉步”往后略退两步，斜眼瞥向秦桧，冷声嘿嘿一笑。这一表演既有明显的讥笑和嘲弄，又要在秦桧眼里显出他确实是个“疯子”，因而把他奈何不得。

在这场戏的表演中，疯僧还要唱〔香罗带〕、〔黄龙衮〕两个曲牌，每个曲牌都有长段唱词，唱腔高亢，且多错落变换，要求演员具有深厚的功底。段履和声噪的特点是高、亮、窄，他能扬长避短，行腔吐字别具一格，唱来挥洒自如。这两个唱段的表演，载歌载舞，为表现对秦桧嘻笑怒骂，淋漓尽致，使观众既得到艺术上的享受，又满足了疾恶如仇的心理。

特 技

大词戏早期的演员主要来自清兵营伍，演出所用的刀枪把子，都是军营里的真刀真枪。因演员从未受过戏曲程式性表演的训练，故在舞台表演中按剧情需要而运用一些武术功夫进行表演，以吸引更多的观众看戏。例如《牛皋扯旨》的“劈刀”以及“跳灵官”、“跳天帅”、“跳地帅”中的一些表演。据一些老人回忆，过去演出《会审烙脊》这出戏，演至岳飞遭受酷刑后，要表演一些翻臂花的动作，即由扮演衙役的两个演员肩扛一根栗木棍，扮演岳飞者在棍上翻臂花，以显示受刑后疼痛难耐的情状。

清光绪末年以后，演员逐渐超出营伍范围，其成份变为农民、手工业者、店员学徒、小商贩等，包括社会各阶层人士的阵容，他们在承袭先前的各种表演技艺时，自身条件受到了一定限制，一些难度较大的表演动作，或渐变形或渐消失。但如“黄巢变脸”、“烙脊现字”及吸收少数民族舞蹈等技巧，又有所发展。随着舞台实践经验的积累，也还有所创新，如王知凡在《疯僧扫秦》中表演的“扭丝翻花”，有其独特的演技。刘大武在《水漫汤阴》中表演的岳母怀抱婴儿坐在大瓷缸里，顺着洪水漂流，经历险滩恶浪，其表演以驾驭大瓷缸这一道具载歌载舞，显示了一定的技巧。

现在本剧种的特技表演，有的由于剧目长期停演而泯灭，有的由于缺乏师承而失传。一些过去表演过某些特技的人今天虽还在世，但都年事已高，口传不易，身授更难于做到了。

黄巢变脸 在《平天下·遭贬题诗》一剧中，要有一黄巢变脸的特技。按剧情，黄巢是“金眼蛤蟆”下凡，相貌十分凶恶。但在他造反之前，“本相”尚未显露，作书生模样打扮，只在两腮各画一个金钱。黄巢中了头名状元之后，被宣进宫朝拜“三宫主母”时，显露出凶恶本相，当即吓坏正宫皇后，因而被唐王贬斥，于是黄巢在午门题下反诗。变脸即在拜见皇后时进行。

戏一开始，皇后上场，打坐，念诗，报家门。然后内侍宣诏，桑文翰、秋元、黄巢依次进宫朝拜。书生装扮的黄巢上场，亮相，念对子，上前拜见皇后，口称：“本科头名状元黄巢见过娘娘。”在皇后说过“爱卿平升，仰起面来”后，黄巢仰面，皇后“哎呀”一声，随即昏倒。黄巢起身面向台口，脸变为血盆大口，额上显露出一个正面向下扑跳的金眼蛤蟆形象，变成凶恶的脸相。

这个变脸的做法是：先比照演员的前额大小，用薄纸剪一个

头朝下、后爪蹲伏、前两爪伸开的蛤蟆形象，涂绿底板点白花纹，勾画两只金色大眼睛。黄巢上场前，额上涂一层蜂蜜，将画好的蛤蟆略用潮气反面粘于左掌心，叩头时，左掌顺势往额上拍去，右手随即抓起事先置于拜毡边的红油彩往嘴上一抹，从而在瞬间完成变脸动作。此特技虽是背朝观众做的，其难度在于蛤蟆粘贴的位置要准确，红油彩的涂抹要适度，动作必须干净利索，使观众看不出破绽。

烙背现字 《精忠岳传·会审烙背》表现岳飞遭受非刑后，脊背上现出“精忠报国”四个大字的特技表演，艺人们称为“安彩”。

用刑时，秦桧党羽罗汝节、万俟卨高坐公堂之上，两名衙役将岳飞按跪于地，岳飞背对台口，衙役用一根五尺长的栗木杆搭在岳飞背上，各拉一只手搭于杆上。禁卒从火盆里拿出烧得通红的烙铁在台口伸向观众晃两下，转过身一把撕开岳飞穿的折子，用烙铁向岳飞背上烙去。这时，台下观众只见浓烟随之飘起，甚至还可隐隐闻到油烟气味，宛如皮肉烧焦的腥气。禁卒烙完即闪一旁。岳飞被撕开衣服的背上现出烧焦的皮肉和“精忠报国”四个大字。

“安彩”的做法是：岳飞化装时，拿一块刮洗白净的鲜猪皮，四角用麻线拴牢扎于背上，皮下衬一小块椭圆形的薄木板。皮上染画成血肉糜烂之色，再用浓墨兑胶水书写“精忠报国”四字，字用白色勾边，让人看去显眼。然后再用一张香油浸过的棉纸蒙在上面。外面穿的折子在背上开一条两尺多长的缝，用与折子同色的线串缝拢来，下留一个较长的线头，受刑之前，观众看到岳飞所穿之衣并未破裂。禁卒用刑时，站于岳飞后侧，左手作撕衣动作时，迅速将折子上所留的线头一抽，背上即裂开一条大口，以示衣服被撕开。此时背上的字已被油纸蒙住，使观众看到

的仍是完好的皮肉。禁卒向前从熊熊燃烧的火盆中取出烧得通红的烙铁向观众展示，继而再晃动烙铁，把观众的注意力都吸引到烙铁上。趁此时机，禁卒左手迅速揭起油纸，右手用烙铁往背上烙去（实际是往油纸上烙），油纸被烧，一股股浓烟升起，油烟的腥味也同时散发出来。待浓烟散尽，油纸也已被烧尽，背上即现出焦烂的皮肉和“精忠报国”四字。

扭丝翻花 《疯僧扫秦》第一场，疯僧俊扮上场，进了灵隐寺后，在粉壁墙上题完影射秦桧的诗句，坐于“公马桌”左侧品椅上。住持端茶上白：“师傅请用茶。”疯僧接茶，念：“吃了茶我的病就发。”“发”字刚落音，随即将茶杯朝上往后一抛，检场人员在下马门口接住。疯僧两眼往左上斜翻，嘴往右边歪扭，现出癫狂之相。抢前一步，用指头轻轻往住持脑门上一点，伸出右手与住持的右肘弯相扣，两人右脚膝盖相对，以之为轴心旋转身体，自左向右旋转一个“e”形圈子，其速度越旋越快。疯僧穿着鹅黄折子外罩朱红袈裟，住持穿翠绿僧衣，两人飞速旋转之际，观众看去，就像一团五彩缤纷的花朵在台上翻飞。如此一直旋转下场。

表演上述特技时，饰疯僧的演员必须掌握几项功夫：第一，两眼斜翻时，要使观众只看见白眼仁，尽量少露黑眼珠。第二，抛茶杯时，用力和角度都要适中。过去旧式舞台面积较小，用力过猛会把茶杯抛到台下；用力过轻，检场人员在下马门口接不着。更不能偏离角度。第三，做翻花动作时，以疯僧为主带动住持，两人要配合默契，旋转起来要如旋风疾驰。

劈刀 《牛皋扯旨》一剧中有一个情节，牛皋扯碎宋王圣旨之后，胸中怒气难消，拔出大刀追杀朝廷钦差李文升，李无处可逃，只得往站立堂前的四小军身后藏躲。牛皋追至第一个小军跟

前，李文升在小军背后，先从右边探出头来，牛往右边挥刀，奋力劈砍下去；李往左边躲闪，探头，牛又向左边挥刀劈砍。再追至第二、三、四个小军跟前都如前反复表演。早年演戏时，台上都用真的刀矛杆杖，牛皋佩带一口方头大长刀，挥舞起来寒光闪闪，靠近台口的观众能听见呜呜的挥刀声。表演“劈刀”时动作十分惊险，劈砍要下狠力，刀刃要擦着小军衣袖而下。每表演至此，台下观众莫不为之提心吊胆。

表演这一特技，要求扮演牛皋者具有舞刀的真功夫，一刀奋力劈下须不偏不倚，刀离小军手臂便无惊险意味，贴近手臂若掌握不好分寸，又有把人砍伤的危险。四个小军的扮演者也要配合默契，当牛皋挥刀劈来，一阵风声扑向耳边，不能产生丝毫畏惧的心理，必须昂然挺立，纹丝不动，否则会出事故。早年大词戏演员主要来自于绿营兵丁，牛皋和四小军的扮演者不仅要有较好的武功基础，还要在平时练好这套表演动作。现在此技已不再表演了。

〔李汝春〕

舞台美术

脸谱及面具

大词戏角色的面部化妆，生角、旦角与其他剧种的差异不大。丑角勾脸原来也有自己的谱式，但现在大多已没有独特的画法。净角原有脸谱，从剧目上看，计有：牛皋、金兀术、秦桧、王贵、牛通、韩起龙、韩起凤、杨幺、黄巢、朱温、李克用、雷祖、灵官、五殿阎罗、崔判、孙悟空、金剛、天帅、地帅等的脸谱。据一些七、八十岁的老艺人讲，过去上述人物的脸谱，大都有固定的画法，可惜因为没有严格的承传规矩，便没有留下绘制成型的谱式。长期专门勾画脸谱的老艺人有郭定侯，已在六十年代初逝世。以后由高泽政承担这一职事，但由于没有师承关系，未能将郭的一套画法完全继承下来。由于受滇剧影响较大，1949年后又受京剧等外地剧种的影响，原有的古老谱式沿袭下来的已不多。现在除黄巢、金兀术、秦桧等少数角色还保持着一定特色外，其他大多已缺少特色。此外，尚能体现本剧种特点的，有目连戏中的哑狱司、《平天下》中的石头人，皆用黑纱蒙面；目连戏中的阴阳官作半净半旦妆扮，《大佛讲经》中十八罗汉所戴面具也具有一定特色。

黄巢脸谱 脑门及颧骨以上以红色为主，黄眼窝，黑竖眉。鼻涂全红，鼻梁描黑白曲线纹，鼻翼两侧勾红色表情纹。两腮及其以下为靛蓝底色，画朱红鼻孔，血盆大口，下巴涂红，勾纹路。额心画一青绿花纹的金眼蛤蟆，头朝下，作扑跳状。此脸基本上

属于“碎花脸”的谱式，色彩变化之间，皆以白线条勾边。（见彩图）

牛皋脸谱 此脸基本属“六分脸”，眼窝及其以上以黑色为主，画红、蓝、白三色立柱纹。鼻涂靛蓝色，用白色勾鼻翼及表情纹。两腮涂粉红色，以绿色条纹描于眼窝之下。（见彩图）

此脸谱的另一种画法是，减少脑门上的立柱纹，额涂白底，额心描一红色或黑色的篆文“牛”字，当中一竖由粗渐细直贯鼻尖。

牛通脸谱 谱式基本上与牛皋相同，不过在额上的立柱纹中加以赭石色，眉心用红色画一圆形，鼻用赭石色涂抹。嘴唇画朱红大口，下巴以赭石色为底，勾红、蓝、黑、白条纹。此脸另一画法是，勾“霸儿脸”，额心画一“牛”字，整个脸谱的色彩和花纹都较为简单。（见彩图）

秦桧脸谱 属“白水脸”的谱式，满脸涂以白粉，用黑色画三角眼，眼角两边画螺旋纹，黑色曲线纹路由脑门直贯鼻尖，提弯弓形细眉。此外有细碎表情纹，皆用黑色勾画。（见彩图）

韩起龙脸谱 满脸为深蓝底色，大黑眼窝，额头以黑色画曲线纹，额心及眉间勾枣红色图案。眼窝以下用红、绿、黑、白相间勾表情纹，涂血红大口。下巴以红、白、黑三色勾画。（见彩图）

丑角脸谱 丑角谱式不甚固定，以万侯离脸谱为典型：上额全扑白粉，脸颊涂胭脂，画楔形黑眉；眉以下直至鼻间涂白油彩，上部为椭圆形，下部色彩逐渐收缩以突出鼻尖；眼皮上、下勾花点。（见彩图）

（注：以上脸谱由高泽政绘制。）

十八罗汉面具 为《大佛讲经》一剧中扮演罗汉所戴。制作面具时，先用胶泥制成头面坯子，晾干。用白棉纸、马粪纸数层、白纱布一层，相间裱糊，干后取下。然后在脱成的面具上用火烙通眼孔、鼻孔，刷以白粉，再勾画耳、目、口、鼻，涂染两腮，点画出头顶的受戒印记。此面具过去在戏箱里一般制备四个到八个，形状互不相同，故每个泥坯只脱一个面具。因这出戏在1949年以后从未演过，过去的面具今已荡然无存，但今人尚能制作。（见彩图）

金兀术面具 此面具为额头（包括眉毛）连鼻子，戴在演员脸上，罩住鼻子和眉以上部位，露出部份，再用油彩勾画脸谱。面具制作过程与罗汉面具相同。面具形状为额头奔突，疙瘩眉，铜铃大眼；鼻子异常硕大，两鼻翼高高隆起，鼻尖锐利如鹰隼。整个面具以金色打底（可涂一层铜粉或用金箔贴裱），用亮墨勾画眉毛。眉心画一朱红火焰纹，纹线直贯鼻尖。

服饰及扮相

大词戏演出，基本上用一般戏曲通用的服饰。戏箱中常备的有：盔头、纱帽、罗帽、巾帽（如高方巾、员外巾、武生巾等）、蟒袍、官衣、折子、箭衣、打衣、帔（男、女帔）、皂隶衣、青衣、女袄、裙子、彩裤、靴鞋、雉尾、网子、甩发、发髻、髯口、纱帕、绫帕、袈裟、斗篷、玉带、板带、丝绦，等等。由于维西地处边隅，受经济、交通等各方面条件的限制，不可能购置成套戏箱，只能零散买进一部份行头，故穿戴往往残缺不全。再加上有些时候，因遭兵火或其他变故，戏箱损毁而一时难于添补，一些角色的服饰便只能临时变通穿戴。服饰穿戴主要有以下几种情况：

1.临时变通穿戴。在演出前因服饰欠缺而临时变通行事。据现仍健在的老艺人李建成回忆，民国年间有一次演《精忠岳传》，他饰演岳飞，由于行头缺乏，装扮是：戴一顶高方巾，穿一件自己缝制的藏青色大绸长衫，腰系一根绿绸。演至岳飞被害下狱时，在长衫之外腰围一片草席，权作罪衣罪裙。

2.基本上用生活服饰。本剧种戏箱内历来旦角服饰较少，头饰更为缺乏，故旦角头上多用纸花(也有少量珠花)装饰。有些戏里，由于旦角人物较多，则干脆采用生活服饰。如《平天下·花篮招夫》这出戏，十姊妹挂花篮，要扮十个女角，包括其中主角李存孝之母崔氏在内，一律按当地妇女生活服饰穿戴。过去每演这出戏都是如此办理。《后精忠·金氏骂牛》这出戏中的主角牛皋妻金氏，有时也用当地老年妇女的时装打扮。又如扮演小军，在清朝时就用绿营兵的装束，辛亥革命后清兵不复存在，装束进一步从简，就只在演员平时的生活服装外套一件号褂；若号褂缺乏，就穿生活服装上场。现在行头较为丰富，龙套小军一类角色的穿戴也很整齐了。

3.长期以来形成的特定穿戴规矩。开初可能是由于缺欠行头而变通行事，但时间一长，便相沿成习，以后即便行头丰富，无论演职人员或观众都把原先的穿戴当作不可变更的规矩，形成了一些人物与其他剧种穿戴的不同模式。如《牛皋扯旨》这出戏中，牛皋的穿戴是皇帝的盔头和黄龙团花蟒(艺人们说他在牛头山为王)，而作为钦差大臣、爵位比较高的朝廷命官李文升，却只穿一件蓝官衣。又如身为主帅的岳飞、金兀术以及其他将帅角色，一律不扎长靠而只穿箭衣，长期以来一贯如此装扮。这除了行头条件外，还与本剧种演员欠缺靠把功夫有关。故本剧种戏箱内，历来没有长靠和靠旗，时至今日已有条件购置，但仍没有这项行头。还有《目连寻母》中上埂官、下埂官，所穿必须是特制的纸糊服装。

金兀术扮相 戴大鼻子面具，两腮勾画脸谱。头戴双龙鞞帽，插雉尾，两根狐狸尾巴从左右耳根垂到胸前。挂猩红扎口吊须，插猩红耳毛。身穿花箭衣（有马蹄袖），腰扎板带，外罩黄团花马褂或黑马褂，肩披大红猩猩毡（即斗篷），下穿大红彩裤，脚登长统牛皮靴，裤脚塞进靴筒内。腰挂方头大长刀，手执两把宣花斧。（见彩图）

哑狱司扮相 目连戏中有一个向“十恶不赦”者施刑罚的角色叫哑狱司，其扮相是：头上反戴无翅纱帽，反穿黑官衣，两腿裤脚高卷，足登草鞋。脸上用一块黑纱蒙严，现出脸型轮廓，用白色水粉勾出三角眉、斜吊眼和口、鼻等。手拿一个吹胀了气的猪尿泡，用一截短绳拴牢，施刑时即用它往“十恶不赦”者身上打去。（见彩图）

疯僧扮相 按剧情规定，疯僧是地藏王菩萨的化身，开始出场时须俊扮：扑粉，涂淡红胭脂，提眉，眉心画一“佛顶珠”，不挂髯口。头戴缨络莲花毗卢帽，穿鹅黄折子，外披大红袈裟，彩裤，白袜，云鞋。胸挂念珠，手执白拂尘。第二次出场即与秦桧在灵隐寺相会时的扮相是：脸上用淡灰色打底，用黑、白二色勾燕翅小脸，歪嘴（用白色勾嘴形，涂朱红油彩）。头戴朱红弯月形僧帽，上身斜穿水红绣花折子，右臂赤膊裸露。下穿绿彩裤，裤脚直卷至大腿根，赤脚。臂、腿裸露处画疮疥及膏药。左肋夹扫帚，右肋夹火筒，肩上斜挎一个黑布口袋。

目连扮相 《目连寻母》中傅罗卜（即目连）为小生装扮：面扑淡粉，两腮打胭脂（色略浅），提竖眉，双唇略涂淡红。在整部戏中，前后有三种不同的穿戴：1.在未下地狱寻母之时，戴高方巾，穿黑折子，绿彩裤，腰系丝绦，足穿白布袜，登元宝鞋。

寻到其母后，往西天朝拜佛祖时的穿戴同上，但在肩头加了一副经担，一头放经书，一头放金毛狮子狗。2.入地狱寻母时作佛家装扮：头戴缨络毗卢帽，身穿杏黄僧衣，外披大红袈裟，下穿白彩裤，白袜，云鞋。右手执九环锡杖（用以打开地狱之门），左手捧一颗火红明珠（剧情中说，地狱暗无天日，目连赖此明珠放射毫光，照亮地狱）。3.朝罢佛祖功成正果后，为地藏王菩萨装扮：头戴缨络莲花毗卢帽，身穿大红色蟒袍，斜披彩红，腰围玉带，下穿红彩裤，足登高底朝靴。怀抱金毛狮子狗。

阴阳官扮相 《目连寻母》中有一出戏，演的是刘氏青提死后，魂魄赴阴司地狱的途中，要过一道“阴阳关”。职司此关者称为“阴阳官”。装扮是一半男一半女，身段、动作、台步都是表现出男女各半，唱腔也是上句用花脸的大嗓，下句用旦角的小嗓。其扮相是：头上先戴一顶纱帽，去掉右边的翅子单留左边的翅子，然后在右边纱帽上饰以珠花等旦角头饰，将纱帽遮去并显出旦角头样。身上先穿一件小旦的翠绿绣花短袄，系白水裙；再穿红官衣，官衣只穿左手袖，将右边衣袖折起，右臂仍现翠绿衣袖。这样，就现出左半边是官衣，右半边是女袄水裙。穿白彩裤，左脚登粉底朝靴，右脚穿红绣花鞋。左手执朝笏，右手拈一幅绣花手帕。面部化装，左边勾画花脸，右半边浓施脂粉作旦角相。（见彩图）

上、下埂官扮相 《目连寻母》中有一出戏，刘氏青提的魂魄过了阴阳关后，在过奈何桥之前，要经过上、下二埂。职司二埂者为上埂官、下埂官。这两个角色都作丑角装扮，都勾小脸，戴绢纱，穿官衣。不过服装要专门用纸糊制。上埂官穿茄紫色纸衣，下埂官穿墨绿色纸衣，两衣糊裱彩画成官衣模样，长仅齐膝盖。在官衣下，各围一幅用稻草编成的草裙。裤脚高卷，赤脚。

上埂官左手捧一个土香炉，右手拿一把扇子；下埂官右手捧土香炉，左手执扇。两人还要不断往香炉上扇风吹火。（见彩图）

牛皋服饰 《牛皋扯旨》中牛皋的穿戴，前后不同。一出场时，头扎白发髻，勒黄绦帕，插“茨菇叶”，挂白满铺。身穿蓝箭衣，腰扎板带，外披杏黄折子。下穿红彩裤，登高底朝靴。手拄竹杖，突出其“烈士暮年”的龙钟老态。待报子禀报山下来了一官员之后，牛皋摔了竹杖命人更衣，在台上更换衣帽：头戴“扎髻”，穿黄龙团花蟒袍，腰围玉带，彩裤、朝靴依旧，身佩方头大腰刀。显得威风凛凛，一派英武气概。

十姊妹服饰 《平天下·花篮招夫》这出戏，搬演十个姊妹往石头人身上悬挂花篮的故事，须装扮十个妇女角色。剧中人物穿戴，用的完全是当时维西保和镇一带妇女的装束。其中已婚妇女的穿戴是：头包黑纱帕，前面顶一块撮箕形（上窄下宽）的英丹士林布，呈陡坡形盖于头顶，下缘齐额，上缘两边略卷，高出头顶十公分左右，两耳佩带玉器或银器耳环。此种头饰，当地称之为“老婆头”。身穿粉蓝布大襟衫子（前摆只到小腹，后摆与男人所穿长衫差不多），内穿漂白布对襟汗衣。衫子和汗衣都是大宽袖，袖口挽至手腕，白汗衣袖口翻露于衫子袖口之外。衫子之外罩以玫瑰色羊毛毯坎肩，系月白折叠纹围腰，下穿深蓝色大裆宽口裤。脚穿白布袜，元贡泥尖口双绊毛边底布鞋，裤脚扎黑丝带，白袜显露。双手戴玉或银手镯，左手无名指带镶绿松石银戒指或黄铜戒指。未婚妇女不用“老婆头”，改梳一根粗而长的发辫，垂于后背，前额罩一块士林布，再戴上黑丝绒瓜皮小帽，头巾露出帽沿五公分左右。其他衣鞋裤袜及手镯、戒指等与已婚妇女装扮基本相同，不过衣裤等颜色可以更鲜艳一些，耳环戴得更秀丽一些。

此外，《目连寻母》中有个角色叫“脓包妈”，须用“老婆头”服饰装扮。《金氏骂牛》中牛皋妻金氏，有时也用此服饰。这两个人物穿戴与十姊妹稍有不同之处是，服饰颜色要加深一些，如将粉蓝衫子改为深蓝色，玫瑰色坎肩改为黑色，裤子也改黑色。

小军服饰 大词戏中称龙套为“小军”或“四杂角”，过去衣裤服饰比较随便，都用演员平时生活穿戴（大多是对襟短衣，大裆宽口裤，脚登草鞋或布鞋），在衣服外套一件号褂。此褂仿清兵所穿制成，即黑布褂镶红边，开对襟，前后各加一块圆形白布，上书一个红色的“勇”字。小军手执红色大旗以代替兵器。1950年后演出条件好转，已全部改穿戏剧服装。

岳飞服饰 岳飞被害下狱后，要穿罪衣罪裙，其装扮是：免冠，戴甩发，挂黑三髯口。穿一件袖绿色折子，腰围用稻草编结的草裙。下穿红彩裤，登薄底靴。项上挂一根麻绳，绳两端沿胡须往下垂，表示披枷带锁。

砌 末

大词戏所用的砌末，大致分为以下三种情况：

第一，一般戏曲中通用的。如马鞭、灯笼、扇子、手绢、朝笏、念珠、耳帐、圣旨、拂尘、笔架、签筒、令箭、令旗、大旗、惊堂木等等；在比较早的时候，刀枪把子等各项长短兵器多用兵营里的真刀真枪，后来已改换成木制道具。

第二，因陋就简借用生活用具。如茶杯、茶盘、碗、筷、碟、木鱼、烛台、香炉、扫帚、火筒、火盆、水桶、酒杯、挑担、书本等等。这些东西在演出需用时临时借用，大多未专门置

备于戏箱中。

第三，因剧情特殊需要而专门制备的。如李存孝所用的“笔砚爪”，目连手中所捧的“定火珠”、“夜明珠”和金毛狮子狗，刘全上坟时所用的“坟标”，哑狱司所持的刑具——猪尿泡等，要在演出前制作备办。还有灵官背上的“背弓”和脚上的“风火轮”，泾河龙王的龙头，《水漫汤阴》中的大瓷缸等，要用竹篾、彩纸、彩绸扎制和裱画。再如《会审烙脊》中罗汝节、万俟卨拷问岳飞时使用非刑，须在台口放一盆熊熊燃烧的木炭火，并将一个真烙铁烧得通红，这也需要有专门的准备。

中华人民共和国成立后，随着社会条件好转，演出条件有了改善，戏箱中常备的砌末逐渐有所增加，如有了专用的车旗、水旗等等；过去小军手执红旗，现在已改用刀枪把子。

坟标 《刘全进瓜·上坟》这出戏，演的是清明节那天，刘全带领一双儿女前去祭扫妻子柳翠莲的坟墓。维西从古至今的风俗，清明扫墓，须在坟头插一“坟标”，故舞台上表演刘全上坟，也要拿着“坟标”插在坟头上。“坟标”的制作是：用白棉纸或白书写纸剪制成铜钱花纹图形的三串白纸，长约二尺左右。在这三串一束的纸剪物上，饰以几道红绿彩纸的腰箍。用细麻线将其顶端拴住，采一枝带柳叶的杨柳，将三束纸剪物拴于柳枝上，柳枝插于坟头，“坟标”即随风飘动，以作为祭扫过坟墓的标志。此一砌末在演出前制作，演完后即焚化，故每演一次要专门制作一次。（见彩图）

金毛狮子狗 大词戏《目连寻母》中，傅罗卜之母刘氏青提死后，在阴司地狱历尽种种磨难，后被打入轮迴，投生人间成为一只金毛狮子狗。傅罗卜寻遍地狱，得知其母已转投阳世后，复往人间察访，终于寻到了这条金毛狮子狗。于是一头挑狗（其

母）、一头挑经前往西天拜求佛祖。金毛狮子狗用胶泥捏塑，身长25公分左右，高约14公分，满身涂绘金黄色毛纹，颈项饰以金黄色鬃毛，两眼圆睁，双耳竖立。傅罗卜成为地藏王菩萨后，在宝座之上受十殿阎王朝拜，怀里仍然抱着这只金毛狮子狗。

笔砚爪 《平天下》后半部描述黄巢在长安登基后，程敬思往沙陀国搬来救兵，李克用带领众家太保杀上长安与黄巢交战，靠了李存孝手中的法宝——“笔砚爪”，才降伏金眼蛤蟆（黄巢）。

“笔砚爪”用竹篾扎制成一只大手（长一尺五到两尺左右），五指张开，微弯，作利爪状。用白棉纸与稻草纸相间裱糊后，彩画。大手呈肉红色，掌心用黑墨描画出一只大眼睛。扎制时，大手用一根三尺长左右的竹杆擎起，竹杆糊以白棉纸，再用红纸条裹糊成红白相间的螺旋形花纹。表演中，剧中人物握竹杆高举，即为使出“笔砚爪”这件法宝。（见彩图）

背弓 跳灵官时，装扮灵官要在背上扎一个“背弓”。扎法是，用柔韧的竹篾扎成一个直径二尺左右的圆圈，中间衬以用两根硬竹片交岔的十字架。再用白棉纸、红纸条裹糊。竹篾呈现红白相间的螺旋花纹。然后用五色彩绸由圆心往圆周辐射缠联，圆心上紧拴一面小镜子。“背弓”用红绸紧扎在灵官的背上。

“天诛十恶”高脚牌 跳灵官的表演中，要手持一面高脚牌起舞，跳四门。高脚牌是木制的，宽70公分到80公分，长45公分左右。两面平滑，用3公分左右木条镶饰周边（下边的镶饰木条须厚而宽些，宽、厚皆约6公分），下边安上一根锄把粗细的圆木棒做脚，脚高约60公分左右。木牌一面漆白底红边，隶书“天诛十恶”四个大红字；另一面漆黑底白边，用白色正楷竖书“十恶不赦”的条款是：不敬天地者打／不孝双亲者打／欺君枉上者打／

渎犯神道者打／糟踏五谷者打／虐人害物者打／大秤小斗者打／瞞心昧己者打／奸淫邪盜者打／欺孤灭寡者打。牌脚木棒则漆为枣红色。

九环锡杖 《目连寻母》中目连所用道具。傅罗卜之母刘氏青提暴死之后，被打入阿鼻地狱，傅罗卜往西天拜求佛祖，佛祖赐他九环锡杖，用以打开地狱之门，搭救母亲。此道具为表演目连遍历阴司地狱时手中执掌。最后目连功成正果，登上地藏王菩萨宝座时，九环锡杖交由站立一旁的何利执持。

此道具长约1.5米，用实心竹杆一根，尖端扎成宝剑头，四方围以四菱楞瓣。再用竹篾扎成大小相同的九个圆环，连环相扣，上端在竹杆1.2米左右的高度扎紧，下端环扣可摆动。整个道具先用白棉纸裱糊，再用朱红纸在竹杆上裹一道螺旋纹；竹杆约1.2米以上部份，包括宝剑头和四菱楞瓣用锡箔粘贴，或涂一层银粉；九圆环全涂染成棕红色。（见彩图）

定火神珠 此道具为《目连寻母》中表演目连遍历地狱时所用，也为《大佛讲经》中燃灯古佛（又称“火焰”）手中的法宝。

定火神珠用竹篾扎制，先扎一个直径约20公分的圆球体，用一根长约50公分的竹杆将球体牢固绑扎于上，超出球体部份的竹杆即为手柄。裱糊时，环绕球体一圈衬出一层垂直于球面的厚纸（高约10公分），晾干后剪成火焰形状。整个道具呈火红色。

莲台宝座 搬演《大佛讲经》时，要布置供如来佛打坐的莲台宝座。宝座设于舞台正中央，在“弓马桌”的位置换上一张八仙桌，桌前围上桌帷，桌上安置专门扎制的莲台。莲台用竹篾扎成一朵硕大的莲花状，莲花瓣用专门染成的粉红彩纸剪出，经过制

作成翻卷状后，一层层粘贴在竹篾框架上，又用油绿蜡光纸做成荷叶，衬在莲瓣周围。连接莲座篾架，从后面扎一椭圆形篾圈，往上伸出高约110公分，裱糊后彩绘，以表示莲台宝座上放射七彩佛光。莲座中空，内放厚实的坐垫，如来佛上场后，盘脚打坐于上。（见彩图）

柳翠莲墓碑 《刘全进瓜·上坟》一出戏中柳翠莲的坟墓装置。用一块宽约40公分、长约70公分的木板，下面安底座，木板竖立于上。木板上裱糊一张青灰色纸，用颜料勾画碑刻轮廓，隶书大字“亡妻柳氏翠莲之墓”。在墓碑背后放置一个大花瓶（被墓碑完全遮住，不让观众看见），灌满沙土，坟标即插于花瓶内，以示插在坟头。

〔李汝春〕

舞台陈设及照明

自清光绪年间到民国年间，大词戏都在城隍庙“万年台”上演出。舞台格局有一个与众不同之处，在台正中专设一道圆形中门，神道仙佛一般皆由中门上、下场。演出时中门上悬挂一幅“天官赐福”之类的中堂画，遇有角色须由中门上、下场时，则将画幅往上卷起。此外布局与一般古戏台无甚差异，台口两边柱子上贴一副朱红对联，上、下马门悬挂门帘，门头上方贴有红纸书写的“出将”、“入相”，马门两边各贴一副对联。台上陈设比较简单，中间置“弓马桌”，桌前两侧各放一把品椅，桌、椅上加桌帷、椅帔。不论演什么剧目，这些陈设基本不变。布景是象征性的，比较简单，如“城池关口”，多靠演员以虚拟动作表现。登高坡、上城楼的表演，则在一张单桌两端各置一把椅子，剧中人缘椅站上面即为登临高坡、站上城楼。若需设置佛堂、殿

字、灵堂之类，则在桌上悬挂一副耳帐来象征。此外也有一些专门性的陈设，不过仍然比较简单，如演《刘全上坟》这出戏，有时将椅背面向台口权充坟墓，有时则专门扎制一个墓头墓碑。在演《唐僧取经·收徒》时，须表现孙悟空被压在五行山下的情景，艺人们过去的布置是，采一些杜鹃、山茶之类的野花，插在一只装茶叶用的竹篮上面，将孙悟空罩在竹篮之下。关于灯光照明，在民国年间以前，大词戏只在白天上演（若当天的戏比较长，可演至临近黄昏，但从不演夜场），也就勿须照明。本世纪二、三十年代之后，逐渐出现了夜场演出，开始是从山上砍来很多松明，在台两侧置两口大铁锅，点燃松明照明。抗日战争中、后期，随着商业的繁荣和经济的发展，当地有了煤气灯，则点燃气灯悬挂在台口上方。

1950年后，演出地点移至大礼堂，舞台条件有了很大的改善。台上悬挂天幕、顶幕、侧幕，台前有了大幕，有时根据剧情需要还用中幕，检场人员的行动可以不让观众看见，提词人员也能隐蔽在侧幕后。文、武场面移至了专门设置的乐队位置。因为那些须由中门上场的神道戏已经停演，也就不必设置一道中门；中堂及上、下马门的门帘皆不用再挂，对联也不再贴。“弓马桌”、品椅及桌帷、椅帔则仍然保留下来。五十年代后舞台的设施，用了电灯照明。尤其是八十年代以后，建设了专用的影剧院，舞台设施得到进一步改善。

〔李汝春〕

机 构

逍遥会 大词戏业余班社组织。由刘超绩创办于清光绪年间。逍遥会成立之前，曾有由刘超绩组织、通判李应棠赞助的大词戏演出活动，当时演职人员主要来自绿营兵丁，故无机构组织。后来由于演出活动逐渐扩大到民间，演出队伍脱出行伍而进入社会，便成立起业余班社。一时，许多地方人士都愿意参加到这个组织中来，人员经常保持在七、八十人，甚至超过百人。于是正式把这一组织取名为“逍遥会”，并在保和镇小平街（今民族服装厂门市）购买了一间铺子作为专门的会址。逍遥会除刘超绩亲自担任会长外，还从演员中推选出三、四个有一定经验和能力的人负责管箱、检场等项工作。光绪二十年（1849）刘超绩逝世，其子刘师恕继承了他的维西协署稿房职位和主持逍遥会的工作。这期间，为了减轻会长的担子，又增加了总理（管事）一人。光绪末年至宣统年间，维西因屡遭饥荒和县城几次失火，时局艰难，兵荒马乱，逍遥会的活动曾一时无法开展下去。直到民国七、八年间，时局有所好转，社会又相对稳定，逍遥会的活动才又得以恢复和发展。以后，逍遥会于民国二十六年（1937）被兼演大词戏和滇剧的业余机构俱乐部所取代。

逍遥会的成员，初期大都以外籍绿营兵丁组成。除刘超绩是这个业余班社最早的班主和剧作家外，后来，其子刘师恕、演员王知凡、地方绅士杨光麟先后被选为会长。脸谱、服装师郭定侯等人也任过总理。教戏师傅主要有：黄轮舟、刘云仙、曾子周、李衡、曾朴等人。清光绪年间至民国时期，逍遥会的主要演职员有：周品先（净）、叶群松（净）、张树（净）、李应西（净）、

梁知骏（净）、叶奕承（净）、和百万（生）、郭纯正（生）、陈永安（生）、王知平（小生）、刘正品（旦）、王品三（生）、李维迁（旦）、和星桥（旦）、和克清（旦）、杨丽川（丑）、王方（丑）、李尚文（鼓师）、曾朴（鼓师）、段继连（旦）、和致强（管箫）以及李炳章、陈康寿、张知胜、施汝章、朱希林等。

逍遥会是维西大词戏历史上第一个有名称的业余班社组织，大词戏剧本的创作或改编加工，都是在它活动的时期内完成的，此外在人才培养、表演艺术等方面都打下了良好的基础，为后来大词戏的发展积累了一系列值得总结和继承的经验。直到如今，它在维西人民群众中仍留有印象。

俱乐部 大词戏、滇剧业余组织。其前身是大词戏业余组织逍遥会。

民国二十一年（1932）前后，滇剧流入维西，被大词戏艺人所接受。后又在来维西传艺的滇剧艺人彭向阳教习下，培养出一批滇剧演职人员，逍遥会由专演大词戏逐渐改变为兼演滇剧和大词戏。民国二十六年（1937）七月，芦沟桥事变爆发，富有正义感的逍遥会成员，以“演戏救国”相号召，庙会演出中突破原有的例规，多演《精忠岳传》戏，以激励广大群众的抗日救国热情。就在这一年，业余班社改组，把逍遥会改为俱乐部，成为兼演滇剧和大词戏的组织。在抗日战争期间，结合形势多演爱国主题的大词戏及滇剧。解放战争期间，中共维西地下党组织及其领导的武装斗争在维西各地崛起，俱乐部曾配合地下党开展过一些演出宣传活动，还有一部分艺人、青年演员直接参加了地下党和党的外围组织“民青”。俱乐部于1948年底维西解放前夕散班。

俱乐部负责人为杨光麟。主要成员除原来的逍遥会大部分艺人外，还有：杨启祥（净）、张子恒（旦）、何浩（旦）、杨其

骏（旦）、杨其骥（锣鼓）、秦耕（旦）、李建成（生）、杨长林（胡琴兼生）、李友葵（生）、段履和（丑兼鼓师）、李文富（生兼脸谱）、李春华（旦）、李维新（生），以及郭敏、张枝芳、王国钧、施有信、王玉树、吴彬、陈维松、莫如云等。

1949年至“文化大革命”前夕，以上艺人除一部分先后逝世外，其他大部分成员都是维西大词戏、滇剧活动的主要骨干。

保和镇业余剧团 大词戏、滇剧业余组织。成立于1956年。通过民主商议，选出了以大词戏艺人杨启祥为团长、青年演员傅传信为副团长、秦耕为编剧的领导小组。业余剧团成立之初，排演了滇剧《十五贯》。随后，又排演了《双槐树》、《蟒蛇记》、《四下河南》、《黄菜叶》等大型演剧，每月逢十起街天为来自四面八方的各族群众演出。同时，在紧张的业余排练、演出当中，文化干部曾仲凡、杨光华还配合秦耕等组织大词戏老艺人对濒于失传的大词戏艺术进行了艰苦细致的抢救工作。1957年，反右斗争遍及全国，一些老艺人被诬为“历史垃圾”而清除。戏改干部也被说成是“扶持封建主义”的干将，有的还被戴上“反革命”帽子撤销了职务，送到丽江劳改。县文教科科长张伟，由于送过保和镇业余剧团一把京胡，参加演出了几场戏，被宣判为“纵恶为奸，不务正业”。剩下的青壮年业余演员，也被送往四山头背矿炼铜，就地改造。直到1959年以后，才又将一部分老艺人和青年演员召回县城。从1959年冬至1964年中，保和镇业余剧团除坚持在县城演出外，还到乡下乃至邻县兰坪、德钦、中甸、丽江作交流慰问演出，很受当地群众的欢迎。在这段时间里，外地一些剧团不时到维西来演出，使保和镇业余剧团获得观摩的机会，演出水平也不断得到提高。再加上随时有一些爱好戏曲的青年涌进，使业余剧团的演员阵容逐渐从二十多人增加到五、六十人。在剧目方面，一些大词戏的传统剧目也就是在这一时期被挖

掘、整理后搬上了舞台的。剧团也演过不少滇剧、花灯戏。1964年，社会主义教育运动的烈火蔓延到了业余剧团，大部分老艺人又被清除。1965年初，保和镇业余剧团改组，由保和镇民兵连接管。成员除原业余剧团的几个青年演员外，大都由民兵组成。直到党的十一届三中全会以后，保和镇业余剧团才得以平反和恢复。

业余剧团五十年代和六十年代的团长是杨启祥，教戏师傅主要有大词戏艺人梁知骏、郭定侯、段履和、杨启祥、王品三、何浩、秦耕、郭敏，滇剧艺人杨长林、李友葵等。1981年保和镇业余剧团恢复后，团长是李群贤。骨干是：段履和、杨启祥、张枝芳、郭敏、李建成、杨其骏、秦耕、赵延祖、梁成等。

培养的演职员：五十年代至六十年代有赵延祖、高泽政、李群贤、毛毓林、傅传信、董培根、李顺芝、郭正中、老仙、黄健民、曹正民、赵喜昌、毛如章、杨其骊、梁灿光、周秀莲、苟永、施萃、杨其骅、张如瑾、王赵全、谢金荣等；八十年代主要有张瑛、赵寿珍、谢新梅、赵士刚等。

保和镇业余剧团从1956年成立至1981年恢复，中间几起几落，备受摧残。但在广大艺人和戏改干部的努力下，除了对大词戏艺术进行了挖掘、整理、演出外，二十多年间，还上演过数百出滇剧、花灯传统和现代剧目，在上演的剧目当中，有的是本团根据连环画或唱本改编的，有的是省、地、县文化部门出版及发下来的。对滇剧、花灯在维西的传播起了不可低估的作用。另外，还培养了一批又一批的青年业余艺术人才，有的人现在已成为骨干力量。这个业余剧团在邻县如兰坪、丽江、德钦，也有较大影响。

抢救大词戏工作小组 维西县委和人民政府为抢救大词戏艺术，从有关单位抽出干部组成的临时机构。1980年11月成立，1981年12月撤销。

小组正式开展工作时间是1981年1月。在深入细致地调查研究过程中，工作小组在大词戏艺人梁成、李建成、杨其骏、秦耕、段履和、郭敏、张枝芳、李群贤、毛毓林、傅传信等的配合下，从不同渠道收集到大词戏传统剧目数十出。这期间，由于得到云南省民族事务委员会的大力支持，剧团还派人专程到昆明等地购置了价值万元的戏剧服装。通过小组的努力，很快恢复了已不活动十余年的保和镇业余剧团。同年春节，在维西影剧院向人民群众汇报演出了十多出大词戏传统剧目，受到了观众的热烈欢迎和维西县委、人民政府的肯定。《云南日报》、云南人民广播电台也对此发了消息，报道了维西县保和镇业余剧团重新上演大词戏的盛况。

抢救大词戏小组的成员由吕宝成（县委宣传部）、曾仲凡（县文教局）、木天东（县文化馆）、和敏（县文工队）、王福全（保和镇公社）五人组成。

[邓虹]

演出场所

迄今为止，在清乾隆以前维西还未发现有修建戏台的历史记载。乾隆年间，江西籍的官员及商贾在县城（今保和镇）东北角的印星坡上建了万寿宫（又叫“江西会馆”）。据《维西县志稿》卷一《万寿宫碑记》记载，此庙始建时就有“戏楼”和供人们看戏的“两廊”。清同治、光绪年间，县城又先后建立和复修了财神殿、城隍庙、关帝庙等几座庙宇和戏台。以上所修建的戏台，其式样均系古代大屋顶伸出式，全为土木结构，表演区较小，音响效果分散，夜间演戏在舞台两边烧松明火当作照明。这段时间，演出大词戏主要在城隍庙戏台。民国年间，滇剧传入维西，多数在关帝庙戏台演出。后来，维西县城内又先后设立了“四川会馆”、“鹤、丽会馆”等，大词戏、滇剧有时也到这些会馆内举行清唱或作小型演出。

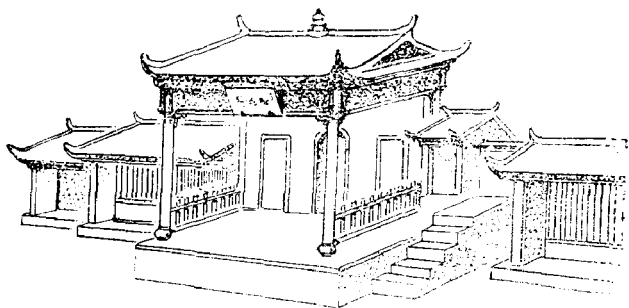
中华人民共和国成立后，当地政府部门将破烂不堪的城隍庙拆除，在原址上建立了一座土木结构的三层楼大礼堂。大礼堂坐西向东，舞台宽大，音响效果良好，还可进行灯光与景片的调度，使大词戏和滇剧的演出大大改观。大礼堂也是维西县城影、剧、会议三用活动场所。

1980年，当地政府部门又将大礼堂拆去，在原址的基础上，再扩大地基，修筑了一座能容纳一千多观众的“影剧院”。“影剧院”全用钢筋水泥建造，气势雄伟，舞台设备较完善，为大词戏、滇剧及各种歌舞艺术的演出提供了良好的条件。

城隍庙戏台 位于维西县保和镇府门街（即今维西影剧院旧

址)。建于清光绪中期，系土木结构，坐西向东。舞台高约四市尺，台深、宽约一丈左右，成四方形。舞台顶部建筑为大出角，似一亭子，台上演戏，台下三面可观。戏台两侧设有专供当地官员、富豪等看戏的两廊。舞台中间设有一道专供神道上、下场的月拱门，凡属武场和提戏的人，均坐于月拱门旁。月拱门左、右设上马门、下马门，再后又有挡墙，挡后即是化妆室（称内台）。内台设三间连室，左右两间供演员化妆和歇息，中间一间有两排凳子（凳子是穿于柱子里的），供演员化妆后休息、候场。（见图，李向春、李正华绘制）这是大词戏主要演出场所。民国三十三年（1944）鹤庆滇剧班在此台演出过。

城隍庙戏台于1950年被拆除。



维西城隍庙戏台

维西县大礼堂 位于维西县保和镇府门街（即今维西影剧院旧址）。始建于1953年，为砖木结构的三层楼堂，坐西向东，拱形屋顶。建筑面积约为1500平方米左右。观众席分三行安设木制长条椅，约可坐800多人。楼厅东、南、北也属观众席，第三层楼较狭小，专供放电影用。舞台宽约10米，深约12米，高度约4.5米，两边各有化妆室。原为会议、演出、放映三用。灯光用一般

白炽灯泡，场内为一般木窗，通风较好。

这个大礼堂平时除供县里召开各种大型会议外，本县历届文艺会演以及保和镇业余剧团、维西县文工队多在这里演出。二十多年来，中央慰问团、东川市京剧团、丽江地区歌舞团和滇剧团、云南省滇剧团、永胜县滇剧团等都在这里演出过。

维西县大礼堂于1978年被拆除。

维西影剧院 位于维西县保和镇府门街。在原维西县大礼堂旧址上再向西扩大了部分地基，于1978年破土动工，1980年竣工。为钢筋混凝土结构。坐西向东，有座位1070个，由维西县文化局组织经营管理。

总建筑面积为1268.2平方米。其中：观众厅为929平方米；门厅为339.2平方米，舞台长为21.24米，深12米。该影剧院为电影、演出、会议三用场地。除供放映电影和维西县内文艺团体演出民族歌舞、滇剧、大词戏外，曾先后有丽江地区滇剧团、迪庆州民族歌舞团、云南省杂技团等在此演出过。

〔邓 虹〕

演出习俗

大词戏的演出，过去一直以庙会酬神的方式进行，从清光绪年间直至1949年以前的六、七十年间，形成了相沿成习的例规，演出时间年年固定不变，演出场所限制在城隍庙内。庙会是由民间举办的活动，举办庙会需要有人力物力，因而也就形成了轮流推举“会首”出面承办一应事务，广泛依靠社会力量捐挂“功德”的例规，为整个演出活动提供必要的物质保障。演出以敬神祈福、消灾免难为宗旨，于是有了“雷祖镇台”、“跳城隍”等以镇邪避祟为目的的表演；此种情况，尤其在演目连戏时为多。

大词戏从来没有专业班社，演出人员基本上属于临时凑合。长期以来，演戏活动成了当地群众性的一种喜爱，人们不仅爱看舞台上的表演，还喜欢在下面哼唱，且以能登台表演为乐事。因此，每次庙会之前，群众性的争相报名参加表演成了必不可少的活动。所演剧目虽然年年都是轮换那几本戏，但演员角色包括主角在内，并非每次都固定不变。这样，每次演出前的分派角色、教戏、排练等，也形成了相沿成习的特定方式。也正是在这种群众性自我娱乐的演出活动中，产生了具有自己特点的一套化妆礼仪。至于“闹花丧”的习俗，除了当地民俗的因素外，也与这种群众自我娱乐性的特点有着密切关系，这一活动可以给已登过台或未曾登台的戏曲爱好者提供演练机会，有助于经常发现和培养表演人才。

中华人民共和国建立后，随着社会政治、经济和思想文化的变革，大词戏的演出习俗也有了根本改变。以敬神压祟为主要内

容的庙会活动业已废止，代之以每年春、秋二季的物资交流会。演戏的目的从“酬神”完全转变为“娱人”，演出时间、地点都随之而改变。除了交流会期间演出外，逢年过节或遇全县重大集会以及喜庆活动，大词戏常常演出。保和镇业余剧团受到了当地党政部门的扶持，经济上得到国家的资助。有一段时间，一些来自农业社的演员参加演出活动，还可以得到生产队的工分。在五十年代到六十年代的一段时间里，为了满足群众对文化生活的要求，每逢街天（十天一街）演出一场，采取售门票的办法（票价低廉，每张五分至一角钱）来解决演出费用的开支。此外，还改变了历史上大词戏不出保和镇的老规矩，业余剧团曾下乡巡回演出，并到邻近一些县境内表演。

经过贯彻中央人民政府的戏改方针，大词戏舞台停演了那些宣扬封建迷信、轮回果报的剧目，驱邪镇祟的那些仪式性表演活动也随之废止。对老郎菩萨和镇台钢鞭已不再迎送、供奉，烧钱化纸、焚香燃烛、泼水饭、驱鬼魅等等活动一律清除。至于那些体现群众自娱性特点的演出习俗，有的随着演出方式变化和演员文化水平的提高而有所改进，有的则依然被保留了下来。如演职人员基本上都固定在业余剧团范围，业余剧团也学习专业剧团的一些制度，角色一般都按演员行当特长分派，要求演员按照剧本背熟台词，仿照导演制的方式排练剧目。在业余剧团成员之间，建立起同志式的新型关系，尊老敬贤的传统得到保持和发扬，化妆时的一套礼仪也继续保持下来（因为已经不再“跳灵官”，那套化妆规矩自然早已不用）。“闹花丧”的习俗在建国初期仍有一段时间流行，后来在“左”的路线影响下消歇了下去，1980年前后又恢复了过来，继续受到人民群众的喜爱。〔李汝春〕

会首承头办事务 观众自愿捐功德 1949年以前，大词戏每年春、秋两季以庙会酬神的方式演出，演出地点都在城隍庙舞

台上。春季于农历三月初三日开台，秋季则从农历七月二十一日开演。每次演出，一般是五至七天，看“功德”捐挂的多少，演出天数可增加或缩短。每次轮流演一大本连台戏，如三月演《目连寻母》，七月演《精忠》；次年三月接演后《精忠》，七月演《平天下》……如此轮换下去，周而复始。

庙会由“会首”承头负责筹办，每次庙会演出，要公推三五家人作“会首”。当“会首”者除各家分摊一定数目的钱、粮外，还要出面向当地殷实富户捐挂“功德”。一般群众的“功德”则自发捐出，或钱或粮或其他物品，在来看戏时由各人自行拿了献于神前。“会首”的任务除挂“功德”外，要负责与业余班社联络，商定有关演出事宜，备办演出期间的饮食和其他事务，备办祈神所需用品。演出结束后第二天下午，要摆设酒席，除招待演职人员外，须邀请官绅富户和“功德”捐献得多的人参加，共庆功德圆满，同时推举下届“会首”。本届“会首”须事先准备好几个白面蒸制的大馍馍，每个馍上插纸花一朵，酒席间每推举出一位新“会首”，即将一个馍馍送至其席前，互相打拱作揖，以示完成新旧交替手续。庙会完毕之后，本届承办“会首”还要用红榜将捐“功德”者姓名及“功德”数量一一录出，并罗列此次庙会一应收支帐目，榜末书写“神天共鉴”四个大字，以示向社会公开交代帐务，并请冥冥之中的神灵监察。〔李汝春〕

循例规分派角色 遵旧制排练剧目 大词戏在每次演出之前两个月，要由业余班社排定所演剧目的全部角色，并按一定规矩进行排练。这在1949年前的数十年间，业已形成固定不变的例规。

排定角色的时间也是固定下来的。每年农历正月十五一过，即分派三月三庙会演出的角色；过了五月端午节之后，又安排七月二十一庙会演出角色。凡愿参加表演者，无论是业余班社成员，首先由本人报名担任剧中某一角色，然后经大家酝酿商议，

最后由主持演出的权威人士确定角色名单。早先的权威决定者是被人尊为“老稿公”的刘超绩；继后是继任协营稿公并担任逍遙会首领的刘师恕；到后来则由业余班社的会长或管事决定。分配角色的原则是：主要角色或有表演难度的次要角色，一般挑选有表演经验、受观众欢迎的演员担任；有时遇到声噪、扮相等条件较好而又会唱一些曲牌的年轻人，虽系初次登台亦能排到重要角色。遇有社会地位较高者参加演出，则多安排担任戏不多但在剧中较为体面的角色，如扮演神道仙佛、王侯显爵等。至于报子、小军、役吏、鬼卒或丫环、院子等角色，一般多分派新登台者承担。有些来自附近村寨的少数民族演员，因有语言、口音等方面的障碍，多安排他们表演只跳不唱不念的角色，如扮演“天帅”、“地帅”以及虎豹禽鸟等。

角色排定后，即进入教戏和排练阶段。教戏师傅由二三位熟悉剧目而又擅长表演的长者担任。师傅按角色主次，分别招一二人或多人一起至其家中，讲解剧情关目，交代每一角色的表演要领，先让大家熟悉戏路，接着是记诵台词和练唱曲牌，台词或靠师徒口传心记，或由演员自行借剧本抄写，唱腔曲牌的练习则由师傅点拨指正。演员各自记诵练习一段时间后，或互相约拢，或集中到师傅家对戏，请师傅在旁指点，反复排练数次。上述活动一般多在晚间进行。正式演出时，师傅要在台上指点演员化妆，提示演员如何上场，交代在场上应注意的问题。为了防止演员因忘记台词而造成表演上的僵局，台上专设一人持剧本在“弓马桌”旁提词。提词人员是长期固定的，因为剧本专门由他家收藏，人们称之为“掌本”。〔李汝春〕

伶人虔诚迎老郎 信士顶礼拜菩萨 清光绪年间，大词戏奠基人刘超绩专门请匠人用檀香木雕制了一尊一尺多高的老郎神像，平时供奉于他家神龛之上，艺人们称之为老郎菩萨。每次演出大

词戏时，要将老郎菩萨隆重地迎至后台供奉。

在大词戏开演的前一天，全体演职人员齐集城隍庙，由业余班社的会长、管事率领前往刘家，到神龛前燃香化纸、叩头；礼毕，由一名旦角演员将老郎菩萨请下来，并由他捧持在胸前。一出刘家大门便点燃鞭炮，以锣鼓、唢呐、大铜号等吹奏为前导，其他人员手持信香拥于老郎菩萨之后，队伍绕街而过。老郎菩萨迎至后台供于墙壁正中，摆设香案，供奉香、花、灯烛。从此时起，日夜有人守候，香、灯长燃不绝。在整个演出期间，演员化好妆后，首次出场之前要到老郎菩萨前作揖致敬。前来赶会看戏的各族群众，自动带上大米、麦面或其他包谷杂粮，有的还带着核桃油之类物品，到神像前叩头敬供，数量多少不限，视各家经济情况量力而行，这称之为“捐功德”。所收“功德”由“会首”统一登记、保管，用于庙会演出期间的伙食和其他开支。有些人家，或因小孩体弱多病，或根据算命、卜卦、看相等的要求，常把小孩“拜寄”在老郎菩萨门下，成为“佑下弟子”。来“拜寄”时，除了多捐“功德”外，还须蒸制一盘白面“寿桃”祭献菩萨，领着孩子前来叩头，并焚香祝占。行礼毕，由戏管事按一定的字辈排行给孩子取名字。先前已“拜寄”过的；只要是孩子年岁尚小，也多由父母带领孩子前来磕头并供献祭品。整个庙会期间，到菩萨前焚香朝拜的人来往不绝。直至庙会结束的第二天，又由全体演职人员礼请老郎菩萨回驾，依然如迎接时那样的仪式，吹吹打打将菩萨送回到刘家神龛上去。〔李汝春〕

雷祖镇台逐魔怪 钢鞭悬空降妖孽 在1949年以前，无论三月或七月庙会，当大词戏开演的第一天，正戏开场之前先要有“雷祖镇台”，又称为“跳雷祖”。

雷祖即道教中掌管雷部之神，扮相是：头戴“雷神转”，开油黄三窝脸谱，挂黑满铺髯口，穿黄蟒，红彩裤，围白水裙，脚

登白袜、云鞋。在开始装扮雷祖的同时，要举行“迎鞭”仪式。有专用道具钢鞭一根，平时供奉于一位姓彭人氏家中佛堂上，此时须隆重迎接到舞台上来。“迎鞭”队伍由未化妆的演员和其他执事人员组成；旦角演员无论化妆与否都不能参加，钢鞭迎上台后须回避，更不许触动。“迎鞭”队伍由戏管事率领，至彭家佛堂燃香叩头完毕，由一名生角或净角演员请下钢鞭，双手高捧，以锣鼓、唢呐为前奏，鞭炮齐鸣，众人后拥而行。迎至戏场，须在台口正面搭一架楼梯，“迎鞭”队伍依次登梯上台，进入后台。此时已装扮好的雷祖迎上前去躬身作揖，然后接过钢鞭随即登场。

雷祖由舞台中门上场。在武场吹打“牌子”声中，中门开启，鞭炮齐鸣。雷祖手举钢鞭过头，将须跃步出场，站立弓马桌上。此时，在舞台下面左、右两侧事先准备好的两堆松毛夹柏叶一齐点燃，使烟雾缭绕于舞台之上。雷祖挥鞭三下，念定场诗，报家门。接着念以下台词：“吾奉玉帝敕旨，巡察四大部洲——东胜神洲、南赡部洲、西牛贺洲、北俱芦。来至此间，然何香烟渺渺，瑞气腾腾？待吾当拨开云头一观……。”（在锣鼓唢呐声中，做向四下观望动作）“我道何来，原来是大中华云南省迤西维西县城搭起花台一座，官商士庶、善男信女、军民人等虔心向善，搬演忠孝节义戏文，礼请吾当前来镇台。一切游魂魍魉、水怪山妖、冤魂孽鬼听着：吾当在此，尔等速速远避他方，莫来此间滋扰；如若不然，待吾当金鞭一举，打在酆都地狱，永世不得超生！”吹打声中，向四面挥舞钢鞭。最后念祝颂吉祥之词：“正是：吾当下天堂，消灾免祸殃。四境保安宁，作善降吉祥。老者增福寿，少者保安康。风调雨顺遂，国泰民富强。五谷庆丰登，六畜也兴旺。今日镇花台，万事大吉昌！”

雷祖念完台词，在锣鼓声中，**戏管事**（不化妆）上场，深深向上一揖，双手接过钢鞭，雷祖即由中门下场。管事在检场人员帮助下，将钢鞭高悬于舞台正中梁上，以此镇压邪祟。直至整个

庙会演出完毕，才能将钢鞭取下，如迎鞭时那样庄重而热闹地送回原处供奉。〔李汝春〕

跳城隍 做恶劝善 张告示镇鬼压邪 过去演目连戏时，在“雷祖镇台”之后，须以“跳城隍”开场。这仍是一项仪式性的表演活动，其主要目的在于对人世进行惩恶劝善教化，也做戒阴司鬼魅不得在演出期间兴妖作怪，以保障全体演职人员及阖城人口清吉平安。

跳城隍的角色共三个：城隍和两个鬼卒。城隍为俊扮，额画一朱红火焰，勾白边，挂黑满铺髯口。头戴方翅纱帽，上结一个大红绣球，穿红官衣，围玉带，足登粉底朝靴。二鬼卒开靛蓝脸，扎红发髻，穿黑打衣、红彩裤、薄底靴。锣鼓声中，城隍由二鬼卒前呼后拥登场。二鬼卒各执一张用白棉纸书写的“告示”，卷成筒状。城隍以左手扯起右手水袖掩面而出，至台口正中放下水袖定势亮相，然后作捋须、展袖、撩袍等动作，往公案桌后坐堂。

念定场诗及台词如下：“湛湛青天不可欺，未曾起意神先知；善恶到头终有报，只争来早与来迟。吾当，维西厅（县）城隍是也。今乃良辰吉日，县城搬演《目连寻母》劝善戏文。吾奉玉帝敕旨职司此方，理应保境安民。鬼卒们！（二鬼卒高应‘有！’）速将本县告示高悬，晓谕四方鬼魂各安本份，恪守阴司律条，不得来此滋事扰民，枉害无辜生灵，免受轮回之苦。（鬼卒高应一声‘啊！’在锣鼓声中将告示展开，双手高高擎起）阴司既已晓谕，待吾劝告人世一番呵！”

唱〔宜黄〕：“作恶的，俺将他默默注定，注定冥冥，到后来俺将他打入轮回不超生！行善的，俺将他默默注定，注定冥冥，到头来俺保他富贵荣华早超生！”

城隍唱完，在〔龙摆尾〕的锣鼓声中下场。二鬼卒举告示舞

蹈一番，纵身跳至台下，将一张告示贴于庙门口墙壁上，另一张贴在街市中心。告示在开演前几天先由擅长文墨的老先生以“维西厅（民国后改称县）城隍”的名义撰写好，用的是骈体文，内容大致与城隍的台词相同，辞句由拟撰者各自发挥。写成一式二份，还要拿到衙门里正式盖上厅（县）大印。〔李汝春〕

雄鸡高吊替真身 旦伶闹市避冤魂 过去演《刘全进瓜》这本戏时，演至柳翠莲上吊之前，台下先要烧纸钱、泼水饭。当时人们认为，演目连戏时台下聚集着许多鬼魂观看，台上演出冤鬼诱人自杀一类的戏，会引起台下与之类似的冤魂乘机出来害人；因此，尽管已经表演过“雷祖镇台”、“跳城隍”、“跳灵官”等，鬼魂仍有上台作祟的危险。除了事先烧化纸钱，还要准备好一只公鸡，当演至装殓柳翠莲时，在将“尸体”从吊杆上放下的同时，要将公鸡的脖颈用麻绳勒紧，高悬于吊杆之上，还须将一件旦角的青衣与鸡一起挂上吊杆。吊杆伸出在台口左侧的檐柱外面，公鸡在上面挣扎一段时间，最后被勒死（万一此鸡不被勒死，就认为是不祥之兆，又当采取拜神送鬼的其他“措施”）。在当天的戏演出之后，才能将吊杆上的死鸡放下。饰演柳翠莲的演员卸妆之后不能立即回家，须到人群热闹之处逗留一段时间，并且多换几个地方尽量往人群中挤。这样做是为了避免冤魂缠身，在热闹的人群中将冤魂的跟踪“甩开”，不至将它带到家中去。艺人们认为，只有如此才能确保演出的安全；否则饰演柳翠莲的演员或其家属会有真去上吊自杀的危险。〔李汝春〕

诸帅持链除邪祟 众徒摆酒酬戏师 过去演目连戏至“活捉刘氏四”时，先要跳“天帅”和跳“地帅”。“天帅”为五方五位之神，作黄、青、赤、白、黑五色装扮（五个演员，穿戴、脸谱各用一种色彩化妆）。“地帅”乃阎罗殿前鬼卒，又名“阴

差”，妆扮稍可从简，亦五名，皆蓬头披发抹面。此类角色没有念、唱台词，在台上专作些耍链舞棍之类或其他舞蹈动作的表演。及至将刘氏四的魂魄捉拿归案后，“天帅”、“地帅”在台上的表演任务算是结束了，但还不能卸妆。紧接着，“天帅”与“地帅”互相掺杂，两三人或三四人为一组，各自手持一根铁链条，划分数路到县城内各家各户巡游，用铁链在人家门上及其畜厩门上敲打，巡遍全城住户后才归来卸妆。当时人们认为，“天帅”、“地帅”是来自天庭和阴司的差使，具有捉拿和驱赶一切妖魔鬼怪的权力，经他们来到家中巡游之后，人畜都会清吉平安。故家家户户都预先开门等待，希望他们进门后能走遍家中每个角落，用铁链敲遍每一道门户。每家还准备着一碗大米或包谷，上面竖放一个鸡蛋，让“天帅”、“地帅”带走，其物由业余班社所分派的执事人员跟随在后收罗。各处所收罗的粮食和鸡蛋集中起来，除供“天帅”、“地帅”演员吃一顿夜餐外，其余全部归入庙会伙食享用。

旧时扮演“天帅”、“地帅”者多来自附近村寨的少数民族青年，他们一般都是受到大词戏感染之后想争取参加表演的；其中也有一部份是或因家事不顺或因有病有痛想通过扮演此类角色而求得吉祥如意的。故在演出前要专门请师傅教动作，师傅要多花精力指教他们。在表演结束后，他们或者共同聚集，或者各自邀约教过自己的师傅，在庙会上开设的饭馆里酬谢一番。

〔李汝春〕

大佛讲经说因果 鸱鸢起舞助娱兴 《大佛讲经》是指所演剧目情节系因果报应的一出戏。有一种说法，大词戏每一大本戏的开头都要演《大佛讲经》这出戏；艺人们较普遍的说法是，此剧只在《精忠岳传》的开头才演。按照过去的例规，演《精忠岳传》连台本戏时，可以省去中间的一些场次，但开头的《大佛讲

经》则是非演不可的。

这是一出开场“亮箱底”的热闹戏。早期的表演，重点是在大佛讲说因果，后来随着表演艺术的发展，逐渐形成了新的习惯：表演者将重点放在舞蹈场面。此剧人物众多，计有：大佛（如来佛）、大鹏金翅鸟、女土蝠、阿难、伽叶、文殊、普贤、观音、燃灯古佛（又称“火焰”）、四金刚、四揭谛、金童、玉女、十八罗汉、念经先生。如果参加演出的人多，还可分派一些人装扮比丘僧、比丘尼；参加演出人员较少时，在角色分配不过来的情况下则可省去四揭谛。十八罗汉人数可多可少，多则十八人，少则四个，每个罗汉头上都要戴形象不同的面具。

锣鼓声中，四大金刚依次上场，各自“跳四门”，分列台口两侧。继后四揭谛鱼贯而出，在台上走“穿花步”，靠内站立于四金刚之后。接着就是“跳大鹏”的场面。大鹏金翅鸟的扮相是：戴龙勒，勾鸟脸，穿黄打衣、红彩裤、薄底靴，系白水裙，背上还要用彩绸扎两只翅膀。“跳大鹏”是观众最爱看的精彩场面，扮演大鹏金翅鸟者要模仿鸟类动作，闪展腾挪跳出许多舞姿。跳完大鹏后出女土蝠，此角为旦角装扮，穿青衣、绿彩裤，系黑罗裙，罗裙两边往两肋翻开，裙角分别勾于两手小指上，起舞时，两手提裙角张开，形如蝙蝠的两翅上下翻飞。最后，大佛上场，前由十八罗汉、文殊、普贤、观音、燃灯古佛、阿难、伽叶引驾，后跟金童、玉女掌扇簇拥。此时台上香烟缭绕，台下要放一串鞭炮。

大佛打坐的莲台设于舞台正中公案桌上。大佛由诸佛菩萨簇拥盘脚坐于莲台中央，大鹏金翅鸟展翅跃上莲台立于大佛身后护法，女土蝠在莲台下就蒲团席地而坐，双手合十。其余诸佛菩萨分立两旁。大佛坐定后念定场诗，报家门。然后念经先生怀抱经书上场，此角作时装打扮：头戴瓜皮小帽，穿青布长衫，外套团花马褂，脚穿白布袜，圆口布鞋。在大佛打坐、念经先生上场之

际，检场在舞台左侧设一桌案，案上摆设着木鱼、铜铃、香炉等物，炉内燃起香烟。念经先生上场后，将经书放置桌上，向大佛参拜礼毕，然后入座，翻开经书，一手敲木鱼一手摇铜铃，念诵当时流行的一段经文。诵经当中，大佛双手合十端然正坐，台上众人作虔诚恭听状，女土蝠则不时表现丑怪动作，最后导致大鹏金翅鸟愤怒跳下莲台与之搏击，展翅一跃将她“啄死”。大佛遂令中止诵经，将大鹏金翅鸟贬下凡尘；女土蝠亦随即下场。接着，大佛敷陈因果，即把将要演出的《岳传》戏文大关节目讲说一番，说明剧中人物将如何了却一桩宿怨。讲述完毕，台上香烟腾起，大佛由众角色簇拥下场。

〔李汝春〕

台上表演台下应 戏中角从戏外入 按照老辈世代相传下来，大词戏在演出一些剧目时，有着特定的表演方式，形成了演出中的一种独特例规。这种演出方式是：剧中角色有的从后台出场，有的则从台下观众当中上场，表演中台上台下互相呼应。如演《傅罗卜出世》一场，要装扮几个中年妇女，作“老婆头”的时装打扮，各自提一只竹篮事先入场，混坐在观众之中。因为这些角色都是男扮女装，入坐时要避开熟人，以免引起观众的注意。当演至刘氏青提生下傅罗卜后，台上一个扮老妈子的角色四处扬声高呼：“大姑妈生娃娃啰，请你们快来吃荷包鸡蛋！”这时，台口已竖起一架木梯，混坐在观众中的角色从这里走出一人，那边又出现一个，忽前忽后忽左忽右，三五人、七八人不等，鱼贯登梯上台，表演村邻四众向傅员外家去“送粥米”。当演至《刘氏四回煞》这出戏时，也有这样的场面。不过此时混坐于观众中的角色有男有女，仍一律以当地生活服饰装扮。剧中演至刘氏四身亡之后，一个作老家人打扮的角色面对台口高呼：“大姑妈去掉啰，乡村邻里请来帮忙，早请吃‘东坡肉’！”混在观众中的角色闻声，东一个西一个走将出来，相继登梯上台，表演前往傅家

吊孝、哭丧。此时上台的表演，可以仿效当地办丧事的模样，由演员自由发挥。因刘氏四系“作恶”暴死，不应得到人们的同情和哀怜，表演可以尽情夸张，出现一些丑态百出的哭闹场面，引得观众阵阵哄堂大笑。

[邓虹]

沐浴斋戒演岳侯 烧钱化纸扮灵官 大词戏在演出中，过去曾有一些传统的禁忌，特别是扮演剧中的某些角色，须遵守一定的戒律。在化妆时，也有一套世代相沿成习的礼仪，人人都要自觉遵循。

岳飞是千百年来被人们普遍推崇的英雄人物，大词戏艺人更把他奉为神圣。前《精忠》专门演一出戏，岳飞风波亭被害后，魂魄升天，玉帝降旨命太白金星封他为“神雷大帅”镇守南天门，纠察人间善恶。旧时抄写的后《精忠》剧本里，凡出现岳飞的名字都要避讳，一律写成“岳○”。演出时，岳飞魂灵出现自报家门，只能称“岳某”，演员不敢直提名讳；如秦桧等与之对立的这类反面人物提及其名，也只敢称“岳某”；其他除岳飞亲属之外的人，凡提其名，一律尊称“岳爷”、“岳侯”等。因此在1949年前每逢演《岳传》戏，扮演岳飞的演员必须沐浴斋戒，先到关岳庙内岳飞的塑像前焚香礼拜。从演出前一天开始，直至结束时都要吃素斋，戒酒，不能与妻子同房，也不能到其他被认为“不洁”之地。

大词戏化妆也有固定的礼仪和规矩。因为演员都是业余的，大多数人自己不会化妆，花脸、丑角要请人勾脸谱，旦角也请人梳头、贴片子，其他有些生角演员扑粉、打胭脂、提眉等也常请人帮助。能够帮人化妆的，都是业余班社中的长者、能者，无论从他们的身份地位以及助人为乐的精神来说，理应受到尊重。因此被化妆者都很讲究礼仪，通常是：化妆开始，演员先向化妆师傅深深一揖，然后恭恭敬敬地坐下来听从装扮，妆化完毕，又起

立作揖以示感谢。穿戴服饰亦如此，演员也要向管箱师傅作揖致谢。这种演、职人员之间的礼节，体现出尊老敬贤的良好风尚。至于装扮灵官一角时，还有特定的礼仪和规矩，扮灵官的演员在画脸谱前，照样行礼如仪，但脸谱画成之后，便不能再向师傅作揖了。画脸谱所用的笔墨油彩等物，化妆师傅的双手以及灵官穿戴时所用的东西，一律要用黄钱纸熏过。〔李汝春〕

闹丧清唱板凳戏 出殡劲敲打击乐 维西的汉族及一些少数民族中，人死入棺后，亲朋邻里皆自动集中丧家通宵守灵；停柩在家期间，每天晚上都有人轮流陪同坐守。在保和镇，死者凡属中年以上，在出殡前一天晚上，丧家须邀请大词戏艺人到灵前清唱“板凳戏”，当地叫做“闹花丧”。

这种清唱有一定的形式和规矩。做法是：在灵前一字形排开三五张八仙桌（桌子的多少，视场地宽窄和参与人数的多寡而定），桌上摆设着烟、酒、糖果、糕点、瓜子、茶水等供参与者随意享用。参加演唱者围桌而坐，武场人员集中在桌子的一头。听戏及赶热闹者或坐或站围聚四周。夜幕降临，演唱开始。所唱剧目内容不限，一般都不唱整出整本戏。故除经常登台演出的艺人外，只要能唱一二个唱段者都可以即兴加入演唱。每人每次只唱一个曲牌唱段，随人自动开口，锣鼓即随之帮衬伴奏；若唱至需有帮腔之处，众人齐声帮和。就这样你一腔我一调地轮唱下去，直至夜静更深方罢。演唱完毕，待以面条、米线之类的夜餐。死者亲属认为，此种演唱越热闹越好，故凡来听戏或凑热闹者，一律受到主人殷勤招待。

当晚演唱毕，主人出来向艺人们致谢意，恭请明日早来。艺人们将武场用具交主人妥善保管。次日出殡，由武场人员走在最前面，用劲敲打锣鼓开道（过去还配合弹奏管弦乐器）。不论闹丧演唱或出殡吹打，主人除招待饭食外，皆不付报酬，艺人们反而

要向丧家赠送钱粮作为奠仪。此习俗在1950年后中断二十多年，1980年前后又恢复过来。〔李汝春〕

久旱装扮《风波亭》 霖雨饰演《漫汤阴》 在旧社会，大词戏在人们的心目中具有浓厚的神秘色彩，普遍认为它的演出可以感应天地神灵。因此，除每年三、七两月的庙会演出外，若遇旱、涝灾害出现，社会上还有装扮特定戏文以求消灾除害的习俗。

若遇久旱不雨、禾苗枯焦之时，地方官绅士庶、善男信女纷纷出动哀告上苍，祈求普降喜雨。先是拜庙焚香磕头，在晚上敲锣打鼓耍“香火龙”。若还求不下雨来，人们就要进一步采取行动进行法事：先在广场中央搭一座“讲经台”，台上按八卦方位摆设八张八仙桌，上空悬挂道士的旗幡宝盖。选定良辰吉时，众人聚集广场，扮戏的演员化好装后，随大家或坐或立聚在一起。法事开始，道士登上高台念经作法，在每张八仙桌上做一次法事，祷告上苍普降甘霖，以解救苍生之苦难。道士作法祈祷完毕，除留一张八仙桌供武场应用，其余的桌子全部撤下。锣鼓开台，演出《风波亭》一剧。化好装的演员登台，只要表演此剧的几个场面就可以了，不一定要像正式舞台上那样演唱；当然，演员兴会所致，也可以从头至尾演唱出来。到场观众要等看完表演之后方才散去。为什么求雨一定要演《风波亭》呢？因为《说岳全传》一书以及《精忠岳传》的戏文里都有“岁底不足，谨防天哭”之句，故搬演《风波亭》用以向苍天表示，人间又出现秦桧害岳飞的场面了，希望上苍也像当年岳飞被害时那样不停地降下雨来。

当出现霖雨成涝之际，地方上又要聚集人们求神拜庙，祷告雨收云散、祥光普照众生。此时要装扮《水漫汤阴》这出戏到城隍庙戏台上表演（一般不演全剧，只演洪水泛滥、黎民遭灾的场面）。人们认为，此剧中表现了苍生遭受洪水，家毁人亡；上天有好

生之德，在看到这一情景之后，玉帝定然命风伯雨师、雷公电母止雨放晴，解除人间苦难。在表演此剧之前，由地方绅耆出面敦请县衙门四处张贴告示，明令禁止屠宰，禁止下河捉鱼捞虾（宰杀生灵会触犯上天之怒，捉鱼捞虾会损伤水族而招致龙神水怪的惩罚），违者一概重处，并将游街示众。人们以为如此配合各方面的行动，自会收到求晴止雨的效验。〔邓 虹 李汝春〕

文物古迹

古扇 存于刘超绩曾孙刘荣家。这把古扇是清光绪年间，一位提督军门赠送给维西协署主稿刘超绩（俗称刘老稿公）的。古扇正面画有淡墨梅花，旁题七言绝句一首（行书）：

一庭风雪影横斜，
绘出风姿分外佳；
昨夜罗浮遇仙子。
淡装素服弃铅华。

落款是：“衡三军门自画墨梅。德斋司马题句。赧虞郑书谨录。己丑季夏。”

古扇背面为柳体正楷的“全滇赋”（全文略）。落款是：“衡三军门雅会即正。云楼傅思荣。”

刘超绩逝世后，其子刘师恕主持大词戏玩友班逍遥会。为鼓励后辈演出，他曾将父亲遗留下来的这把古扇拿出来作为舞台道具使用过一段时间。据说，当时以扮演大词戏《精忠岳传》中的旦角王氏而出名的和星桥，就是拿着这把古扇上场的。〔邓虹〕

城隍庙大门古匾 高76公分，长2.07米。左右两边刻有制匾年月和题匾人姓名。中间刻有长约43公分、宽为25公分的“慈恩广大”四个苍劲有力的大字。左边的字刻已无存；右边刻有“维西通判肖榕敬题”八字。匾为青皮木板，全匾红字黑底。这块匾原为维西县保和镇青龙街尹光廷老人所存。尹光廷老人辞世后，由其子尹绍全献与维西县文化馆。此匾是研究大词戏主要演出场所城隍庙戏台的建台年月的重要实物。匾现存维西县文化馆。〔邓虹〕

古剧本《精忠后册》 现存大词戏剧本中最古老的一个本子，收藏于维西县文化局。

剧本用白棉纸抄写装订而成，封面已撕毁，戏文首页有《精忠后册》题名，末页注明：“民国八年闰七月十七日据‘光绪十九年七月二十一日’本抄写”。共有《发配云南》、《巴龙山遇阻》、《义结金兰》、《堂问》、《劝谕》、《岳云显灵》、《岳雷游山》、《训侄下山》、《牛通闹店》、《结义》十出戏，内容前后连贯一气。用楷书抄写，字体端秀，运笔流利。文旁加朱笔圈点，文中避岳飞名讳，写作“岳○”。此本抄成至今，已历七十多年，由于年代久远，纸质已有破碎；但除个别地方文字稍有缺损外，本子保存尚属完整。

这是今天能让我们看到大词戏剧本原貌的唯一本子。整个本子的曲文典雅，有些文字还显得深奥；而同时又有不少的维西方言俗语掺入说白与唱词当中。本中所用的曲牌较多，其中还保留了现已少见的〔四品〕这一曲牌。一些曲牌名称，写法与今天不同，如〔清水令犯白芷蕨〕，现在其他剧本中都写作〔清水令犯白竹马〕；又如现在艺人们普遍称呼的〔课课子〕，本中写作〔表场〕。本中关于角色行当的划分，也与今天不尽相同。这个本子，为了解和研究大词戏提供了许多珍贵的资料。〔李汝春〕

轶闻传说

唐明皇饰小丑，打锣人不敢坐 相传有一天，唐明皇遨游天宫，忽听到一阵阵热闹的锣鼓声响。他拨开云雾，循声走去一看，原来，天宫里正在演戏：一对对仙子随着锣鼓点子起舞，时而放声歌唱，时而又滔滔不绝地说白，好不逍遥。回到人间，唐明皇就召集宫中的人都来演戏。他仿照着天上仙子们的表演程式，给每个人都安排了角色。最后，人员都安排完了，还剩下唱小花脸的角色没有人来抵，他就自己担当起来。小花脸是一个诙谐滑稽的角儿，所以，直到现在，还有“皇帝抵小脸”的俗语。安排完毕快要开场的时候，突然又发现打小锣的凳子空着。众人正急得团团转，猛然间，有人想到厨房里还有个烧开水的小锅炉师，于是，唐明皇便命人去把他叫来。小锅炉师气喘吁吁地赶到皇帝前面，正要往下跪，唐明皇立即把小锣塞在他手中，指了指还空着的凳子，示意他坐下。可是，皇帝在上，小锅炉师哪敢坐下。唐明皇看出了他的尴尬，来不及多说什么，只说了句“你就站着打好了”。所以，直到如今，大词戏打小锣的人仍然没有坐位，一直站着打呢。〔邓 虹〕

赵老师饰脓包招来厄运 此事发生在民国年间。当时，维西县保和镇高级小学有个姓赵的老师，是个大词戏迷。有一年七月庙会，大词戏玩友班逍遥会准备演出《目连寻母》一剧。可是临演出前，演脓包的演员突然病倒了，一时又找不到适合的人来扮演，主事者只好到学校去请赵老师临时抵脓包这一角色。赵老师十分同情戏班的难处，答应参加演出。

《目连寻母》在城隍庙开台了。当扮演脓包的赵老师穿着破衫，装作一副穷酸样子出现在舞台上时，坐在台下看戏的县长不觉一愣，紧紧盯着台上那张有些熟悉的面孔，但就是想不起在哪里见过。他问坐在身旁的官员：“这个演员是谁？”答曰：“高小部赵老师。”县长不觉勃然大怒：“岂有此理，堂堂教师，胆敢混入九流！”震怒之后，县长立刻回到府内，写了一张条子丢给随员，叫送到学校。

赵老师唱完戏回到学校，等待他的是：开除回家。两年后，经过多方说情，赵老师才又回到学校任教。〔邓 虹〕

画“鬼”脸 大词戏剧目中的角色，各式人物均有不同的扮相，主要依据小说中描写的人物形象加工而成。可是鬼卒应如何装扮呢？为此事，刘超绩和大词戏的玩友们曾想了许多办法，都没有画出一个大家都能承认的“鬼卒”脸谱来。

一天，一个同事开玩笑地对刘超绩说：“作文写景须身入其境才能动人，要画鬼脸必亲眼目睹方为准确。”

“此话是有道理。但世间并无鬼呀！”刘超绩回答。

“有鬼！”

“无鬼！”

一时之间，在场的人都争论不息。有的说，自己曾经在梦中遇见过“鬼”；有的还举出“鬼”经常出没的地方。最后，刘超绩表示：今晚愿意只身到有“鬼”的地方去闯一闯。结果，一无所获。

第二天，他当着众人说：“昨夜我亲自探查之下，没有发现鬼影。至于睡梦之中见其形，那不过是梦由心生而已。”于是，他提起彩笔，在纸上画了一个奇形怪状的“鬼”脸谱让大家看。

“不大象。”有人说。

“不是这样，是什么样子？”刘超绩反问：“谁人见过，画

出来？”

结果，谁也说不出来鬼脸到底是什么模样。

刘超绩接着说：“既然传说鬼是深更半夜才出现，那么，最好给它制一顶‘一弯残月’形的帽子戴上。”

“说得对！”众人同声叫道。

于是，一致通过了鬼脸谱。

〔邓 虹〕

访罪犯塑造金兀术 古时，惩罚犯罪的条例中，有一条是“充军”，即将罪犯发配边远地区服役。而这充军之地，往往又以云南为最。

一次，刘超绩随同维西协台赴省城，打听到在郊区住有一批“充军”来的人，其中有几个还是来自关外的满蒙八旗人。于是，他趁空隙请了一位“通司”（即翻译）前去访问。通过访问得知，金人在体态方面身材魁梧高大，性情直率，但比较粗鲁；爱好武勇，却缺少理智。而高鼻梁、红胡须给他的印象特别深。说话高声大气，当他们赞扬一个人或一件好东西时，总是叫“忽力色、忽力色（很好）”。在生活方面，以炒面为食，牛羊肉是常用的饮食。火红色的狮子皮、狐皮，常被视为无价之宝而向人夸耀……。

后来，刘超绩在创作、改编大词戏剧本《精忠岳传》时，便根据以上获得的感受和印象塑造金兀术形象。所以，在大词戏舞台上，每当金兀术一出场，两个二换腿打到台中央后，口中的说白是：“忽力色，忽力色，金毛狮子火红格，吃的牛羊肉，克体嘎打索！”（最后一句也是当时访问得来的满、蒙语，但现在已无人懂得这句话的意思了。）〔邓 虹〕

打得我阿力瓜格麻丝 维西很早就是少数民族聚居之地，其中以傈僳族最多，占总人口的一半以上。他们有自己的传统歌

舞，却没有本民族的戏剧。城里的汉人唱戏，他们虽听不懂戏词，倒也喜欢成群结队地到戏台下凑热闹。

光绪末年的一个三月，城隍庙戏台上正唱大词戏《精忠岳传》。当唱到岳飞把金兀术赶到黄河边这一场时，随着“呛、呛、呛”激烈的锣鼓声和后台不断传出的“杀、杀”之声，只见狼狽不堪的金兀术从上马门两个二换腿“逃”到台中央（黄河边），紧接着就唱开了：“前有黄河来阻挡，后有追兵似虎狼，打得我，打得我……”下面的台词记不起来了。由于锣鼓声太大，而台侧提戏师傅的声音又小，扮演金兀术的演员一时听不清楚所提的台词。但这位演员富有表演经验，为了镇住舞台，还装出做戏的模样故意朝台下看了两眼。当他看到台下那些穿着纯白麻布衣服、裙子的傣傣观众时，不觉急中生智，运足丹田气息，口一张，就唱出：“打得我阿力瓜格麻丝！”这是一句傣傣语，汉译是：“不知道往哪里逃。”

台下的汉族观众愕然；而傣傣族观众却立刻爆发出一阵欢呼：“再来一次！”〔邓虹〕

台上尽唱老公戏 民国初年，有一次三月演出时，恰逢会唱旦角的三个演员都因故不能参加。阮荣昌刚好母亲去逝，守孝在家，按礼俗不能登台演戏；曾子周是银匠，年前就外出到邻近的丽江县境内去做手艺，适逢雪封山一时赶不回来；李仲一是裁缝，去到当时属兰坪县境的维登帮人缝衣服，因为顾主多，活计繁，不愿回来唱戏。如果其他行当的演员缺乏，还可临时找新角凑合上，可是旦角演员在声嗓、扮相、身段上都有一定的要求，临时难以找到适合的人顶替。演出的会期又是年年固定不能更改，怎么办呢？大词戏业余班社逍遥会的管事人想来想去没有办法，只好决定演大本连台戏时，跳过旦角戏的场次。人们对这种演出安排叫做专演“公戏”，不演“母戏”。

观众对大词戏经常上演的几本戏，剧情关目都比较熟悉。特别对岳飞的妻子李氏夫人、女儿银屏小姐等人物比较热爱；对《东窗围炉》等以旦角为主的戏百看不厌。可是这次演出，台上竟把这些戏跳过不演。人们一时感到莫名其妙，台下不免哗然。有知道内情的凑了一首打油诗，传出之后，观众方知其中缘由，在笑声中谅解了管事人的苦衷。打油诗全文如下：

土地爷爷莫发脾气，
阮荣昌有服不唱戏；
曾子周又遭雪隔起，
李仲一他在躲瘴气。（注）
害得岳飞缺妻又少女，
秦桧无妻东窗难定计。
戏管事也是不得已，
台子上尽唱老公戏。

（注）躲瘴气，方言，指人们有意避开某一事情不愿露面，犹如躲避瘟疫。此处指李仲一为了做工谋生而不愿回来唱戏。

〔李汝春〕

兰花手掀不开帘 大词戏没有专业科班，爱好者若要参加演出，在学会唱一些曲牌之后，还得请懂行的师傅传授一些简单的“把式”（身段动作）。民国年间，有位青年学旦角，师傅教给他旦角的台步、手式。经过一番练习之后，自己感到差不多了。有一次，终于争取到了登台演出的机会。也许是初次登台的缘故，心里紧张，不免怯场，平时学过的东西也回生了。化好妆后，请师傅帮助他捏好“兰花手”。他怕出台后做不出这个手式，便老是捏着“兰花手”不敢放开。等到他出场时，捏着“兰花手”无法掀门帘，急得大喊：“师傅，帮我来掀门帘！”师傅

正在忙着帮别人化妆，问他为何自己不能掀门帘，他颇有委屈地回答说：“我捏着‘兰花手’，怎么掀得开门帘呢！？”〔李汝春〕

阅兵使向“秦桧”赔不是 光绪年间，从大理提督衙门来了一位武官到维西协营阅兵。这可忙坏了地方上的大小官员，又是摆酒设宴，又是装烟沏茶。适逢庙会，在城隍庙唱大词戏《精忠岳传》，地方官员恭请这位阅兵使观看演出，以表示欢迎。

酒宴之后，地方上的官绅簇拥着已有三分醉意的武官到城隍庙看戏。这位武官性情直率，粗门大嗓，曾读过《岳传》一书，对岳飞崇拜得五体投地。当他看到《东窗固圉》秦桧夫妻定计陷害岳家父子一场时，心里已有了气。接着，又看到“岳飞入狱”、“苦刑拷打”等场，简直冒起火来了。他双眼发红，头发都一根根直往上立，“拍”的一声从凳子上跳起来，指着台上的“秦桧”，大声向右左两旁的侍从怒喝道：“快给我把那秦桧奸贼抓起来！”左右侍从立即跳到后台，将下场后正要卸装的“秦桧”抓起就要往台下拖。这个扮演秦桧的演员不知是怎么回事，但想武官的侍从来抓自己，料到事情一定很蹊跷，急忙向刚从台上下来的主事人刘老稿公大喊“救命”。

刘老稿公不慌不忙，向两位侍从道：“两位老兄请稍等片刻。”然后便对着扮演秦桧的演员耳边如此这般地嘱咐了一番，让他仍然穿着戏衣跟随两位侍从到台下。

那位武官见“秦桧”已到，立即叫他跪下，并喝令左右重打。可是，“秦桧”立而不跪，还大声向 he 说道：“我乃是当朝一品堂堂宰相，岂能跪在你这小小武官前面？”“我是小小武官？你，你……”武官一时回答不上来。旋即，好象酒已三分清醒。说道：“你这宰相只不过是戏台上扮演的，我是实授的三品大员，你还是我的治下小民呢！”

“大人说的是。我这宰相不过是舞台上扮演的秦桧；既然如

此，大人又何必动怒呢？”

武官不觉一震，把脚旁的条凳也弄倒了。这一下，好似酒也全醒了，意识到自己刚才糊涂，不该把演戏当成真，只好赶忙向“秦桧”赔不是。〔邓 虹〕

“老虎”自报家门 大词戏的影响在维西逐渐扩大之后，县城附近一些村寨的少数民族群众受了感染而喜爱上戏曲，其中有些人还积极争取参加演出。民国年间，有一次庙会演出《平天下》这本大戏。在会前两个月排定角色时，有几个来自农村的纳西族青年踊跃报名充当演员，并许下多捐功德以争取参加演出。业余班社主持人见他们热情很高，便根据各人的特长给他们安排了角色。其中一人被排定扮演“李存孝三拳打死兽中王”这场戏里的老虎。他争取到了参加演出的机会，开头那阵很觉开心，便认真学习戏师傅所教的动作，回到家里还独自演练。可是到后来他又想：别人演的角色，有唱有念；可自己装扮老虎，只能在台上跳跃一番，一句话也不讲，未免有点不过瘾。这种不满足的心里，越到临近开演时越强烈。

庙会终于来临，《平天下》大本戏一出接一出地演下去。轮到那位演员上场的那一天，他早早来到后台。戏师傅替他化好了妆，临出场前，还再一次嘱咐他，在锣鼓声中如何做跳跃动作，然后等待李存孝上场；演到打虎时如何跌扑滚翻。他一点头答应。待到锣鼓一响跳上场去，他把平时排练的动作做完之后，趁着锣鼓暂一停顿的间隙，突然在台口站立起来，按照过去看戏时听惯了自报家门的套式，用不甚熟练的汉语大声说道：“我乃老虎是也！”台下观众看见“老虎”居然站直了身躯，又念出那句台词，先是莫名其妙地一愣，接着便是哄堂大笑。一时之间，剧场像煮开了的一锅粥那样鼎沸起来。

掌本师傅趁着台下一片喧哗，连忙大声喊这位演员躬下身

去。他这才醒悟过来，重新恢复了老虎的姿态。台下渐至平静，李存孝也随之上场，最后终于演完了“打虎”这场戏。回到后台，大家都围上来埋怨扮演老虎的那位演员，指责他不该在台上出洋相。他却满有理由地大声说：“我捐了一斗白米、一壶香油的功德，装老虎还要挨打受气，难道说这么一句都不行吗？”〔李汝春〕

周司令认戏不认人 维西人对大词戏怀有深厚感情。民国初年即获得了陆军中将衔的周应川（即周宗濂），是维西县保和镇人，因他曾任过靖国联军的军官和滇西驻军司令，故维西人都称他为周司令。此人性情豪放，讲义气，家乡观念重。因为这样，使得一些不三不四的外地人钻了这个空子。在他居住的昆明圆通街马家巷的门下，时常有人冒充维西人或去讨金要银，或去与他拉关系求晋升。后来，周司令发现有诈，便想了一个办法。凡遇口称“维西人”的找到门下，便对来人说：“你既是维西人，那么，请唱上一板大词戏给我听一听。”这一招真绝！那些冒充“维西人”的自然现了原形，只好扫兴而退。而能哼出一板大词戏的人，既能证实他的同乡身份，又慰藉了周司令思念家乡戏曲之情，自然能得到青睐。〔邓虹〕

改“大慈”为“大词” 据传，大词戏原名大慈戏。民国初年，大词戏第一次由城隍庙戏台搬往武庙戏台演出。这是一次非同小可的搬迁，在近百人紧张的忙碌之后，按照惯例，在开台的第二天还要以政府的名义贴出一张告示。主会者、当时的教育局长赵望之在写告示前，对大家说，他准备将“大慈”改为“大词”。其理由是：大词戏的音乐南腔北调，而文词十分优雅，有韵味。现在新学也在地方上兴起，大词戏也来它个小小的改革！他的话刚说完，立即得到了不少人的赞同。于是他提起羊毫，正式把“大慈”改为“大词”。从此，大词戏的“词”一直沿用至今。〔邓虹〕

豆腐团长 1962年，国民经济尚未好转，群众生活仍有困难，保和镇业余剧团几经浮沉之后，恢复了演出活动。在当时的环境下，每月逢十的街天演出，演职人员常常饿得心里发慌。县文教科为了支撑演员的身体，经请示县委负责同志批准，同意在演出期间由县食品加工厂卖给业余剧团一挑豆腐充饥。具体承办豆腐伙食的是青年演员李群贤。时间一长，有些演员看到李群贤每天一大早既要赶到食品加工厂去排队买豆腐，中午、下午又要煮豆腐，分豆腐，晚上又得参加演出，便含着泪水给他取了一个凄苦的名字：“豆腐团长。”不久，“豆腐团长”的名字，便很快在社会上流传开来。〔邓 虹〕

谚语口诀

- (1) 说似唱，唱似说。(说白要象唱歌一样富有韵律，唱时又要象说话一样自然流畅。)
- (2) 我唱你帮，齐心来上。(演唱大词戏需要后台人员帮腔。这里指台上演员和台后帮腔者之间要互相协调。)
- (3) 宁穿破，莫唱错。(旧时演唱大词戏因经济等条件的限制，行头很难齐备，故有些角色的穿戴只好将就些。但对唱腔，大词戏却要求甚严，不能有半点差错。)
- (4) 看在心，帮在嘴。(指后台帮腔者应集中精力，与台上演员协调好。)
- (5) 生齐眉，旦齐肩，黑净花脸抓破天。(指各行当的手式动作。)
- (6) 学要嘴勤，演要脑勤。(指演员平时学戏时要多问，上台演戏时脑子要灵活。)
- (7) 师傅引进门，徒弟自寻路。(大词戏没有严格的的师承关系。这里指师傅对演员只起指引的作用，如何把一折戏演好，还得靠演员自己的努力。)[邓虹]

其 他

匾 额

英风盖世 一目了然

戏曲对联

(1) 父老闲来消白昼

儿童归去话黄昏

(出自维西县保和镇城隍庙戏台。建国前凡每年三、七两月搬演大词戏，戏台两边的抱柱上多贴此联。)

(2) 岳武穆北伐以前山河不整

宋高宗南渡之后社稷难安

(出自保和镇城隍庙戏台。清光绪年间至建国前夕唱《精忠岳传》所贴对联之一。由保和镇王开禹提供。)

(3) 铁甲三千难逃他夫妻东窗密语

金牌十二成就我父子南宋精忠

(出自保和镇城隍庙戏台。清光绪年间至1949年前夕，唱《精忠岳传》所贴对联之一。)

(4) 魏丞相修书托良友

崔府判改簿救人君

(出自保和镇城隍庙戏台。清光绪年间唱《西游记》时所贴对联之一，由叶华枝提供。)

- (5) 假道士化金钗拆散刘家夫妇
泾河龙错行雨惊动唐室君臣

(出自保和镇城隍庙戏台。清光绪年间唱目连戏时所贴对联之一。)

- (6) 君游狱臣进瓜为贤为圣
父跨鹤子修行成佛成仙

(出自保和镇城隍庙戏台。清光绪年间唱目连戏时所贴对联之一。)

- (7) 乱世识忠臣苦口搬兵程敬思
急风知劲草甘心报怨黄状元

(出自保和镇城隍庙戏台。清光绪年间唱《平天下》时所贴对联之一，由保和镇李文会提供。)

- (8) 好国民不看喝皮戏
真君子岂做假面人

(出自保和镇。抗日战争期间，俱乐部广大艺人为响应“献金救国”的号召，在城隍庙广场搭台演出大词戏和滇剧。当地绅士梁锦章特作此联贴于戏台两旁。“喝皮”，维西方言，喝皮戏，意为不出钱白看戏。)

- (9) 微雨快磨刀祈斩此贪污土劣
大风里猛士演出些张赵马黄

(出自保和镇。抗日战争期间，俱乐部广大艺人于阴历五月

十三单刀会时在关岳庙戏台演出时，县教育局长赵望之（又名赵泽）作此联贴于戏台两边。）

- （10）放下屠刀须慷慨
收回土地最光荣

（出自保和镇，1945年，俱乐部广大艺人为庆祝抗日战争的胜利，在十字街土地庙旁搭台演戏。此联系当地绅士梁锦章当时所作。）

- （11）天地间无非是戏
世上人何必认真

（出自保和镇城隍庙戏台。1949年前，《精忠岳传》年年唱，年年有人看了后流泪，于是，有人写了此联劝世人。）

- （12）观今鉴古宜看戏
送旧迎新且唱歌

- （13）新令于今成旧令
官场自古是战场

（以上二联为民国年间维西县长李书侠作于关帝庙演戏时所用，杨子伯提供。）

- （14）你也挤我也挤此间几无立足地
好且看歹且看到头终有下场时

（出自维西县城关圣殿戏台，民国年间演戏时贴过此联。张枝芳提供。）

〔邓 虹〕

文 件

维西县委宣传部、维西县文教局《关于成立抢救大词戏工作小组的通知》 1980年11月1日，中共维西县委宣传部和维西县文化教育局联合发出了“维宣发（80）第5号，维教字（80）第46号”文件，题目是《关于成立抢救大词戏工作小组的通知》。

这个文件，是经过“文化大革命”十年浩劫后，维西县委在云南省民族事务委员会和迪庆藏族自治州委宣传部的支持和帮助下，重新认识和执行党的“百花齐放，推陈出新”方针的具体体现。它为在十年动乱中被取消的古老地方剧种——大词戏以及“保和镇业余剧团”平了反，恢复了名誉，为被打成牛鬼蛇神的大词戏艺人平反昭雪。在大词戏抢救小组的努力下，从老艺人手中、口中抢救出了一部分快失传的大词戏历史珍贵资料，使被迫停演和遭受到批判的大词戏传统剧目如《精忠岳传》等，重新得到演出。也使广大艺人更加坚定了戏曲改革的信念。

现将此文件全文录出，以资备考。

中共维西县委宣传部 文件
维 西 县 文 教 局
维宣发（80）第5号
维教字（80）第46号

关于成立抢救大词戏工作小组的通知

保和镇公社党委、县直有关单位：

根据州委宣传部关于抓好抢救大词戏工作的通知精神，我们于11月1日开会研究。为了切实搞好这项工作，决定成立工作小组，由曾仲凡、王福全、木天东、吕宝成、和敏等五同志组成抢救大词戏工作小组。小组成立后，望在上级宣传文化部门的指

导下，保和镇公社党委的领导下，尽快开展工作。

中共维西县委宣传部（公章）

维西县文化教育局（公章）

1980年11月1日

报：县委、县人民政府

抄：保和镇公社、县财政局、商业局及有关单位

此文件现收藏于维西县档案馆等处

秦耕的三首七绝

抗日战争期间，大词戏、滇剧玩友班俱乐部，为响应“献金救国”的号召，在维西县城开展演戏救国活动，演出了民族意识浓重的剧目。小学教师、大词戏爱好者秦耕，目睹国步艰难哀鸿遍地，贪官污吏横行无肆，在演戏期间，又逢淫雨纷纷，触景生情，吟就七绝三首，表达自己的心境。诗没有总题目，以“其一、其二、其三”代之。现抄录如下：

其 一

凄风苦雨荡危舟，
“七七”献金何处求？
国难不平民难逼，
谁人执柱砥中流？

其 二

山穷水淡绕维西，
此日宣传此日凄；

满目疮痍堪抱恨，
萧萧风雨过“七七”。

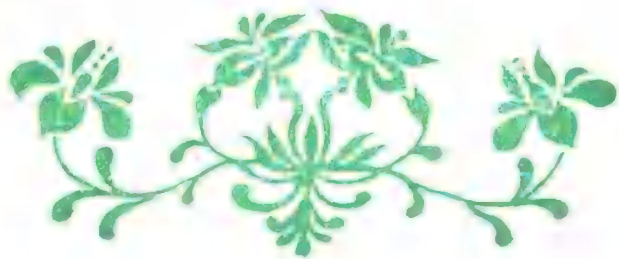
其 三

国步如斯唤奈何，
宣传各界且长歌。
边民洒遍伤心泪，
唱到《精忠》曲恨多！

此诗原稿存秦耕处。

〔邓 虹〕

传 记



刘超绩 (1816——1894) 字建勋, 祖籍江西, 寄籍云南维西。男, 汉族, 清代维西协署主稿, 大词戏创始人, 戏剧活动家。

幼年读私塾。十九岁(1835年)应试于丽江府, 考取秀才。二十岁(1836年)赴省城昆明参加乡试, 不第。此后, 愤世疾俗, 不应科举, 作济世利人之想, 先后到安宁、石屏两地习文学和医学五年。咸同年间军兴, 长期追随杨玉科任幕僚。同治十一年(1872), 杨玉科在大理镇压了杜文秀领导的回民起义, 超绩因功荐升蓝翎, 补用府经历。光绪初年, 刘超绩以亲老请归田, 佐维西协署副将程友胜治兵, 掌维西协署稿房。光绪二十年(1894)辞世。

刘超绩自幼聪颖好学, 青年时代长于文学, 尤工诗律。一生中的多数时间, 主要在军营中度过。除忙于军务之外, 一有空隙, 即阅读唐诗、宋词、通俗笔记小说和宋元杂剧等古典文学作品, 并喜书法、经史; 也由于他“资兼文武”, 曾得到杨玉科等人的赏识。由于厌倦官场争斗, 他借故回乡。在掌维西协署稿房期间, 对传到维西的与我国古老的弋阳腔密切相关的一些声腔剧种, 从剧本、声腔以及表演等方面都进行了认真的钻研, 并结合当地人民的生活习俗及语言特点, 作了大量的改编工作, 使其逐渐成为深受当地人民群众欢迎的地方剧种——大词戏。

刘超绩是大词戏艺术的奠基人, 他不仅改编了适合于当地人民口味的大词戏剧目, 还亲自组织了一些绿营兵进行排练, 然后公开搭台演出。以后, 由于大词戏逐渐在社会上风行, 刘超绩又抓住时机, 积极组建了逍遥会这一大词戏业余班社, 并把大词戏纳入当地每年三、七两月的酬神活动中演出, 终成惯例。

刘超绩共改编了《目连寻母》、《精忠岳传》(前册)、《重

耳走国》、《唐僧取经》、《平天下》、《刘全进瓜》等六个连台本大词戏。其中，《精忠岳传》（前册）是他的代表作。此剧在当地群众中几乎家喻户晓，影响很大。至于他的一些诗文，除现在有些老人还能背出其中几首律诗外，其它如他生前留下的十多册大词戏手稿和几箱文稿，均已散失无存。

刘超绩改编的大词戏剧本，在题材上，主要以历史传说为主。唱词典雅生动，风格上近于诗词；说白通俗易懂，地方特色浓郁，容易为群众接受，适于舞台演出。

刘云仙 （1858——1937）云南维西人，男，汉族，大词戏、曲艺艺人。

幼年曾读过私塾，长成后参加当地洞经会，学习演奏扬琴、笛子、月琴等民间乐器，还学过做道场。清光绪中期，又加入大词戏业余班社逍遥会。平时以帮人做道场和演唱曲艺为生。民国二十六年（1937）不幸病逝。

刘云仙由于熟悉大词戏的文、武场面，又是打扬琴、渔鼓的好手，功底深厚，技艺精熟。扮演大词戏中的人物，生、旦、净、丑都可上台。擅演《精忠岳传》、《平天下》中的岳飞、黄巢等生角和净角。饰岳飞，他以高亢、明亮的嗓音和细致朴素的表演得到观众的称赞。在《平天下》中饰演的黄巢，他脚登厚底靴，唱音乐曲牌〔不是路〕，在拖腔上采用颤音演唱，边唱边做长途跋涉的动作，给人留下了深刻的印象。中年以后，他在逍遥会任教戏师傅，一直至逝世。

刘云仙处于社会底层，对人和蔼可亲，对艺术刻苦钻研。年轻时在大词戏舞台上塑造了各类不同的人物形象。中年以后，培养了诸如和百万等被人称为“活岳飞”的演员。在曲艺方面，他不但能够自弹自唱，还善于用不同的声音和表情刻画各种人物。代表性曲目主要有维西扬琴《上妆台》、《黛玉焚稿》等。在培

养曲艺人材方面，民国时期的杨升平等都受过他的教益。在民间，现在还留下许多他与民间艺术关系的传闻。

刘师恕 （1859——1933）字启仁，云南维西人，男，汉族。清代维西协署主稿，大词戏作家，戏剧活动家。

二十二岁考取秀才。其父刘超绩退政后，刘师恕继承了协署主稿和主持大词戏业余班社逍遥会工作。民国初期，曾在维西县文献委员会、参议会任职。晚年在家设立私塾，授业颇有成就。民国二十年（1931）受聘为维西县志协纂人员。1933年逝世。

刘师恕生性耿介，好读书，博学多能。青年时代，在父亲的影响下，就立下了“诗学范成大，字仿颜真卿”的宏愿。而对大词戏艺术，也从未放松过研究。据传，《后精忠》（又称《精忠岳传后册》）的本子就是出自刘师恕之手。后来，大词戏的演唱活动由于天灾人祸而处于冷落阶段，他四处奔走，亲自招集人员，给演员开条纲，说戏路子，还登台扮演如牛泉、疯和尚等重要角色。经过多方努力，大词戏的演唱才又得以恢复活动。

李衡 （1880——1955）云南维西人，男，汉族。大词戏鼓师，掌本（即掌管剧本，担任教戏和提词工作）。

李衡少时就参加了当地洞经会，稍后，又加入大词戏业余班社逍遥会的演出活动。他一生无正式职业，平时以帮人作佛事活动糊口。1950年初期，以险大粪为生。1955年冬病逝。

李衡在艺术上造诣很深，爱好也广泛，吹、拉、弹、唱无所不会。他不仅谙熟洞经音乐的文、武场面和民间歌舞音乐，对大词戏的唱腔以及打击乐也很有研究。他打小鼓的特点是稳、准。讲究锣鼓与唱腔的联结不露痕迹，与演员配合丝丝入扣。平时打小鼓反对用重锤击敲，鼓签下去的一招一式都恰当饱满。因此，

李衡打的小鼓既有洞经音乐武场典雅古朴的韵味，又有浓郁的乡土特色。在教戏或掌本当中，他认真负责，能根据不同素质的演员循循诱导。主张演员在掌握了剧中人物性格的基础上，让他们依据自身的特点去尽情发挥。抗日战争前后，滇剧从不同渠道传入维西，李衡在继承大词戏传统艺术的基础上，积极主张向滇剧学习，广泛吸收其艺术长处，融会贯通。大词戏历来只有男演员，女人是不能登台扮演角色的。李衡不拘于世俗礼法，试图从爱好戏曲的几个当地女青年着手，组织她们在下面排练演唱，然后上台演出。但由于社会习惯势力难于扭转，他的这一希望未能实现。

李衡性情温和，为人正直，待人宽厚，其人品和艺术，颇受人们赞许。艺人们遍数大词戏历史上的鼓师和掌本，普遍推崇：“前有李衡，中有曾朴，后有李尚文。”

李维迁 （1882——1947）字仲一，云南维西人，男，汉族，大词戏艺人。

幼时曾读过私塾。十五岁从其父学裁缝。因职业较稳定，本人脑子聪明灵活，又喜好大词戏艺术，因此，稍有空闲，就到大词戏业余班社逍遥会去看艺人们的演唱。回家后又一个人躲在楼阁上模仿艺人们的动作和唱腔。后来，在老一辈艺人刘师忽等人的指点下，正式登台演出，以扮演《精忠岳传》一戏中的秦桧妻王氏而赢得观众的好评。加入逍遥会后，从此成为正式业余旦角演员。以后，还塑造过各种不同性格的妇女形象。

李维迁嗓音圆润，行腔秀丽灵巧，口白稳实清楚，表演细腻传情。如他在《精忠岳传·东窗围炉》一折里扮演的王氏，在唱“出屏风，朔风习习将雪送，鹅毛片片绕虚空，恰似现玉龙”一段时，一唱三叹，声情并茂。接下去表演因怕暗害岳家父子的阴谋泄露，不敢说出声来，就用手指在火盆边写下黄柑诗叫秦桧杀

害岳家父子的一系列身段，淋漓尽致地体现了王氏的阴险奸诈和卖国求荣的嘴脸。

梁知骏 (1882——1957) 云南维西人，男，汉族，大词戏艺人。

幼时读过私塾。因自小爱好民间艺术，十来岁便参加大词戏业余班社逍遥会，跟随老一辈艺人学习演唱。十五岁后，专攻净角。平时以种田、赶马做生意为生。民国后期曾保管过戏箱。1950年后，担任保和镇业余剧团的教戏师傅。

梁知骏演戏认真，从不马虎。饰演《精忠岳传》一戏中的黑净牛皋，扮相威武雄壮；表演善用“转眼睛”来表现人物粗鲁、直朴的内心世界。唱以炸音为主，辅以沙音，往往一曲未完，声震全场。扮演《平天下》一戏中的主角花脸黄巢，工架稳健大方，念白铿锵有力，深得当时观众的好评。

梁知骏生性豪爽，为人正直。在担任保和镇业余剧团教戏师傅期间，虽年老多病，但教起戏来，非常认真负责，从不半途而退。为使传统的大词戏艺术重放异彩，七十多岁高龄还被人扶着登台演出。

王方 (1883——1967) 字汝良，云南维西人，男，汉族，大词戏艺人。

儿时曾读过私塾。后到李仲一门下学裁缝，晚间常跟随师傅到大词戏业余班社逍遥会习艺。二十岁时正式参加演出，以扮演丑行受到观众的赞扬。1950年后，保和镇业余剧团在县城成立，他虽然住在乡下，但仍不顾年老路远，时常到业余剧团对年轻一代演员进行辅导和参加演出。

王方擅演滇剧，对大词戏丑行的技艺也有钻研。他生得精瘦，脑子灵，嗓亮，眼活。能临场发挥，在关键处自创一二句台

词，颇有妙语惊人之效。其表演能以诙谐的动作和清脆的念白受到台下观众的称道。特别是猪八戒的表演，不论是耸耳、蹲裆等，演来十分自然、幽默风趣。

王知凡（1883——1947）小名光先，云南维西人，男，汉族，大词戏艺人。

幼年读私塾。因喜好民间戏曲艺术，参加大词戏业余班社逍遥会每年举行的庙会演戏酬神活动。1905年至1915年这十年间，其父王谟在呈贡教书，王知凡常利用到呈贡探望父亲的机会，在昆明呆上十天半月，到戏园观看滇剧。由于迷恋滇剧表演艺术，有段时间，曾拜滇剧著名演员邱云林（人称“三麻子”）为师，跟邱学习文、武须生。中年以后，在家以开铺经营小商品为业。民国年间，曾任过逍遥会长。1947年因病逝世。

王知凡身材修长，扮相俊美，声嗓甜润，腰腿灵活。在老一辈大词戏艺人刘超绩、刘云仙等人的启迪下，最初攻小生，中年以后改唱须生。由于他天资聪明，又勤奋好学，在念、唱上除了继承老一辈艺人注重清晰、干净外，在表演方面，还吸收了滇剧表演中的一些技巧。如《精忠岳传·抢挑小梁王》一出中岳飞的表演，此戏按照传统的演法，除岳飞与小梁王左右对仗两回合外，主要靠唱，整个戏显得简单而平淡。王知凡在表演时，吸收了滇剧表演中的一些开打动作，改变过去武戏文唱的习惯，增强了武戏效果，使观众耳目一新。他塑造的岳飞形象，表演上注重人物气度的大方，念白富于韵味，唱腔上常在关键的字、词上采用脑后音来体现人物感情的变化。如在《精忠岳传》中岳飞唱的“朝中昏昧宋天子”一句中的“宋”字，突然用“脑后音”向上拔高一个八度，表现了岳飞当时的愤怒之情，较成功地表现了岳飞这一民族英雄的气度和精神。

叶奕承 （1887——1961）云南维西人，男，汉族。小学教师，大词戏艺人。

幼时读私塾。十六岁时考入昆明蚕桑学校，毕业后，回维西戛戛塘任小学教师。继而参加大词戏业余班社逍遥会，在其父叶群松的教习下，攻净行，专演《精忠岳传》一戏的金兀术。1961年逝世。

叶奕承身架阔大，天生一个大鼻子。他平时勤学好问，做戏认真，善于通过外部动作深入细致地表达所扮演人物的内心感情。他扮演的金兀术，用右手腕的弯曲和抖动来表现金兀术的急躁和狼狈，堪称一绝。在演唱上，他嗓音宏亮深厚，稍带鼻音，不论是高亢、激越的唱腔或是低回婉转的吟唱，他都能演唱自如，给观众以很强的感染力。

叶奕承在大词戏表演中享有很高的声誉，社会上有“唱金兀术非他不象”的说法。另外，他在《唐僧取经》一戏中扮演的泾河龙王、《平天下》中塑造的黄巢等形象，也有独到之处。

和百万 （1891——1948）又名和春廷云南维西人，男，汉族大词戏艺人。

和百万眉目清秀，因家中贫苦，无钱上学，本人喜爱民间文艺，约七、八岁就参加了大词戏业余班社逍遥会的演出活动。二十岁投身行伍，1915年云南护国起义军兴，随护国军第一军入川参加叙府白沙场等战斗。五、六年后回籍，以屠宰为业，空闲时仍参加逍遥会活动。

和百万是个文盲。但由于少年时代就喜爱大词戏，通过耳濡目染，对大词戏剧目中的各类人物、情节及唱腔板眼都记得烂熟，加之他认真研钻，人又通情达理，深得刘云仙等老一辈艺人的热心扶持，技艺长进很快。投军在外期间，接触了滇剧等外地剧种，眼界开阔，大有助于提高表演艺术。在大词戏中，他以

扮演《精忠岳传》的主角岳飞（须生）而赢得人们的赞扬，被同行和观众誉为“活岳飞”。

和百万能文能武，做唱都有一定的功夫。他的表演特别是善用眼睛传神，招式颇有气派。他在《精忠岳传·罗审》一折中扮演的岳飞，用眼睛斜视罗汝节，口角微微向上翘，眼神带恨意，口角呈笑容，以表现对秦桧手下的忠实奴才罗汝节的憎恨和蔑视。又如在《会审烙脊》一折中扮演的岳飞，运用背部往柱子上轻擦和颈部筋肉的不停颤动，加上用斜视的眼神来表现烙脊后的疼痛难忍及对罗、万无能而又残忍的讥笑。再如，他在此折中唱的曲牌〔刮骨令〕，唱得深情，有感染力。特别是“苦啊……”一句“悲头”，从高到低，一气呵成，每次都把台下的观众给唱哭了。

和百万是民国年间名噪一时的大词戏演员，不管生、旦、净、丑，样样来得，人称“装谁象谁”。特别是唱岳飞，简直谁也盖不过他。但是，对其他一些配角的演出，他也十分认真；有时甚至还充当小军等龙套角色。平时排戏，只要看到配角在表演上有不适之处，他总要指出。有一次他看到扮演牛通的青年演员段履和在排戏时演不出牛通的性格，就在排练场上手把手地教他，并耐心地一遍又一遍地给他说戏。为了在舞台上塑造好牛通这一配角形象，最后在演出时，和百万又把自己的拿手角色“岳飞”让给了其他一位演员去扮演，自己亲自扮演牛通，叫段履和在台下观看。当和百万装扮成戏中人物出现在舞台上时，他的一招一式都赢得了热烈的掌声。直到现在，大词戏艺人段履和一谈起此事，依然赞叹不已。

杨光麟 （1900——1952）字升平，云南维西人男，汉族，。地方绅士，热爱戏曲和曲艺。

杨光麟七岁就学，读私塾五年。十三岁考入维西县高等学

堂。两年后到小学任教，教学之余，参加当地洞经会和大词戏业余班社逍遥会的演奏、演戏活动。1930年（三十岁）担任逍遥会会长。抗日战争期间，曾响应“献金救国”的号召，与另一绅士梁锦章等参与逍遥会及部分民众所进行的“演戏救国”募捐活动。后将逍遥会改为俱乐部，亲自担任负责人。

杨光麟从小热爱民间音乐，声噪又佳，吹拉弹唱无所不会。在大词戏舞台上，曾扮演《目连寻母》一戏中的观音，以清丽婉转的歌喉博得观众的赞赏。他还是打渔鼓、扬琴的好手。如他演唱的渔鼓《韩湘子渡妻》，扬琴《上妆台》等在当时都很有影响。

杨光麟是逍遥会的最后一任会长，也是俱乐部的首任负责人。是他第一次把滇剧师傅彭向阳请到维西来传艺，培养出了一批有一定表演能力的滇剧演职人员，这批人到后来一直成为维西戏曲活动的骨干力量。

李尚文 （1900——1960）云南维西人，男，汉族，大词戏鼓师、掌本。

幼时读私塾三年。青年以后，一直在家以开铺卖酒为职业。1960年8月逝世。

李尚文自小随其父进出大词戏业余班社逍遥会，耳濡目染，备受熏陶。稍长，拜师刘师恕、和百万等学艺，曾登台扮演过《唐僧取经》中的唐僧，《目连寻母》中的观音，《精忠岳传》中的若水妈等角色。二十岁以后，从师曾朴等人，改学打板鼓，并担任大词戏的掌本师傅，负责每年三、七两月前给演员开条纲、说戏路子，教唱腔，演出中负责提词。

李尚文之所以精通大词戏的唱腔板眼，熟悉传统剧目及表演身段，除他的刻苦外，另一原因是，民国年间，大词戏的剧本收藏在他的家中，他利用这个有利条件，稍有空隙便拿出剧本进行研究。若遇到不懂之处，就走出家门到前辈艺人如曾朴等处去登

门拜访，回来后又继续认真钻研。据说，李尚文为打好板鼓和学好掌本，往往三更不眠。他演奏的板鼓，除继承和保持了老一辈鼓师典雅古朴、简洁大方的长处外，还能根据人物不同的境况和乐曲的需要，加上恰当的花点，以突出演员的念、唱及做身段时的表演。

李尚文在担任掌本时，教习认真，一丝不苟。他能根据不同年龄、不同气质的演员的情况，分别对待，循循善诱。他热心传艺，培养出的大词戏鼓师有段履和等。

王知平 （1903——1944年）小名培先，云南维西人，男，汉族，大词戏艺人。

少年读私塾。从小喜爱大词戏艺术，常背着老师和家长去看大词戏业余班社逍遥会的演唱。十五岁时正式加入逍遥会，跟随其兄王知凡学小生。两年后，以扮演《目连寻母》一戏中的主角傅罗卜（目连）而初露头角。民国初年曾到昆明参加滇军，在周映川（周宗濂）部二十八团任士兵。后来回到维西，无职业，是逍遥会里的主要生角演员。

王知平扮相清秀，嗓音清亮，行腔委婉流畅，表演质朴自然，不着痕迹，甩发、腰腿都有一定的功夫。他常演《目连寻母》中的傅罗卜，《唐僧取经》中的唐僧等，在当时观众中有一定的影响。

和星桥 （1903——1959）云南维西人，男，汉族，大词戏艺人。

和星桥十来岁就参加了大词戏业余班社逍遥会，在老一辈艺人刘师恕、刘云仙的指导下，最初习净行，以扮演《精忠岳传》一戏中的牛通而出现在大词戏舞台上。几年后，改习旦行，从师大词戏旦行演员曾子周等人。由于他平时舍得下功夫，又勤学好问，终以扮演《目连寻母》一戏里的丫环金奴而名声大振。1959

年逝世于永胜瓷厂。

和星桥继承了大词戏旦行表演艺术的传统，他唱做俱佳，嗓音甜润，行腔婉转。在表演上，善于运用固有的表演程式塑造不同的旦角人物形象。如他在《精忠岳传·东窗围炉》一折里扮演的王氏，能借助手中的小折扇运用“挥”、“合”、“遮”等程式动作配合身段，把王氏阴险而又奸滑的形象演得真实可信。在《岳母刺字》一折中扮演老旦（岳母），长达二十八句之多的无伴奏高腔，他能边唱边做动作，一气呵成，荡气回肠。在《目连寻母》一戏中扮演的丫环金奴，念白如珍珠落盘，表演大胆泼辣。在《观音点化》一折中扮演的村姑（观音），行腔甜润，表演细腻，无论是开门或关门的每一细小动作，都活生生地体现了村姑对傅罗卜既爱慕又忸怩的心情。



张子恒 (1911—1976)字俊之，道名清源。云南维西人，男，汉族，大词戏艺人。

张子恒七岁入私塾，后曾习过道教。1939年，因父亲逝世后家渐清贫，只好到一店铺当小伙计，后来先后在县政府和专员公署任科员。1949年后参加中国人民银行维西县支行工作，担任秘书。1952年“三反”运动时，被错处回家。后一直以耕种为生。1976年病逝。1984年10月平反昭雪。

张子恒自幼聪颖，喜攻书。稍长，在其父的熏陶和指导下，能演奏二胡、笛子、三弦等民间乐器，尤以笛子最为出色。中年后，曾自取名为“弄笛山林”。在旧政府任职期间，公余之暇，攻读经文并参加大词戏、滇剧业余班社俱乐部的演出活动。张子恒对大词戏音乐有一定的造诣，1956年维西县保和镇业余剧团成立，他是其中的主要骨干之一，向青年一代业余演员教授大词戏

音乐。1957年曾代表保和镇业余剧团赴丽江参加专区文艺会演，获笛子演奏一等奖。

张子恒不但是一位民间器乐的演奏家，还以演唱大词戏而得到人们的赞扬。他天生一副好嗓子，又娴熟大词戏音乐板眼。如在《平天下》一戏中他扮演秋元，以质朴、真切的唱腔赢得了观众的好评。1950年后，除教习青年演员唱腔外，还扮演过《精忠岳传》中的张宪等角色。

[邓 虹]

附：已故大词戏艺人名录

曾 朴 (1886——1958)云南维西人，男，汉族，大词戏艺人。从小酷爱民间艺术，精通洞经音乐，后习道教。光绪后期至民国年间在大词戏业余班社逍遥会内任鼓师。

周品先 生卒年月不详。云南维西人，男，汉族。光绪年间多在大词戏舞台上扮演《精忠岳传》连台本戏中的净角秦桧，唱做俱佳。

叶群松 云南维西人，男，汉族。光绪年间在大词戏舞台上以扮演连台本戏《精忠岳传》里的秦桧，《平天下》中的黄巢等净角而为当时观众所称赞。

刘正品 又名刘正方。生卒年月不详。云南维西人，男，纳西族，大词戏艺人。青年时习摇旦，中年以后转攻老旦。常在《水漫汤阴》中成功地塑造了岳母的形象，以唱、做获得世人称赞。

杨丽川 又名杨万全。云南维西人，男，汉族，清末至民国年间著名丑角演员。嗓音独特，讲究做工。兼演滇剧和大词戏，尤

以表演滇剧著称。

李应西 云南维西人，男，汉族，大词戏艺人。专攻净行，以扮演《精忠岳传》中的秦桧出名，有“活秦桧”之称。

黄轮舟 生卒年月不详。地方绅士。男，汉族，云南维西人。光绪年间曾与刘超绩等人主持过大词戏业余班社逍遥会工作，以在《刘全进瓜》一戏中主演刘全而被世人称赞。

曾子周 云南维西人，男，汉族，银匠，大词戏艺人。攻旦行，踩过跷，曾在大词戏舞台上塑造了金奴、银屏等妇女形象。

和致强 云南维西人，男，纳西族。清末至民国年间在大词戏业余班社逍遥会内任管箱师傅，以熟悉各行当穿戴和为人和气而受到广大艺人的爱戴。有时也参加表演。

何 浩 云南维西人，男，汉族，大词戏艺人。会拉京胡，熟悉洞经音乐。有副天生的好嗓子，攻旦角。1949年前曾在大词戏舞台上较成功地扮演过《精忠岳传》的王氏、《刘全进瓜》中的唐御妹等女角。1949年后参加保和镇业余剧团，除参加演出外，还担任教习青年一代大词戏业余演员的工作，为人和善，耐心细致。

杨长林 (1923——1976)字茂生，云南维西人，男，汉族。1949年前曾参加大词戏、滇剧业余班社俱乐部，学拉京胡兼攻须生。建国后参加保和镇业余剧团，担任文场主弦（京胡）。在表演中唱做俱佳，在《牛皋扯旨》一戏中成功地塑造了李文升的形象。1959年参加丽江专区文艺会演，获得观众的好评。

〔邓 虹〕

附录



迪庆藏族自治州戏曲活动大事记

中华民国元年（1912）

本年 以李小四为首的鹤庆滇剧班到中甸演出。此后，该班长驻中甸县城，在当地培养了一批滇剧业余演员。

中华民国七年（1918）

十二月 中甸城乡瘟疫流行，被传染者少有不死，鹤庆滇剧班李小四亦染疾身死于此。

中华民国十年（1921）

夏 中甸“改筑县城”，修建武庙时，戏台亦修盖在内。

中华民国十四年（1925）

本年 以当地人牛子禧、侯定朝为首的滇剧票友十多人，在中甸县城经堂内演出《彦章摆渡》等滇剧。当时因没有戏衣，向乌把总等藏族富家借楚巴、上衣等当龙袍、花衣使用，被人称为“楚巴戏”。

中华民国十五年（1926）

本年 据德钦县高峰镇刘世玉（原籍鹤庆，建国前系玩友）

回忆：驻德钦的鹤庆、丽江两会馆联合在德钦县城主办滇剧演出。

中华民国十九年（1930）

本年 中甸玩友与驻中甸的鹤庆、丽江会馆共同筹资，派谢裕文、侯定朝二人赴丽江木区底（即今巨甸）购回部分戏衣。

同年 中甸玩友朱宏才到大理经商，参与大理滇剧班同台演出《陈姑赶潘》一戏，朱饰老艄公一角。

中华民国二十五年（1936）

本年 丽江的滇戏艺人彭向阳离开维西，沿澜沧江而上，到驻德钦的鹤庆、丽江两会馆业余滇剧组织传艺。

中华民国三十年（1941）

本年 中甸玩友蔡跃先路经丽江县的石鼓村时，参与一外来滇戏班在石鼓戏台演出《三击掌》一戏，朱饰戏中的王允一角。

中华民国三十二年（1943）

本年 维西大词戏、滇戏业余班“俱乐部”派出以李建成为首的演出队二十余人，在福贡演出《吊打王道陵》、《过江赴宴》、《醉拿张郃》、《高旺过关》、《描容上路》、《战罗成》等滇剧剧目。

中华民国三十四年（1945）

本年 中甸玩友邀请县常备中队的李师爷（大理人）、

杨会计（丽江人）二人指导唱腔及胡琴伴奏，于同年六月演出全本滇剧《珍珠塔》。

中华民国三十六年（1947）

三月 维西大词戏、滇剧业余班社“俱乐部”一行二十余人赴德钦参加驻德钦的鹤庆、丽江两会馆举办的“财神会”、“北岳会”活动。在高峰镇上街水井边（今县加工厂）搭台演出《秦香莲》、《白蛇传》、《五台会兄》等滇剧。

八月 以商人周汝奇，中甸玩友王克昌、蔡跃先、牛子禧、侯定朝为首的六十二个玩友，在中甸县城百鸡寺内正式成立了中甸滇剧玩友班。

九月 中甸玩友班派人到鹤庆请来该县滇戏艺人传艺，历时一月有余。

中华民国三十七年（1948）

八月二十八——三十日 汪学鼎被云南省主席卢汉委任为中甸县副县长和中（甸）、德（钦）、维（西）剿匪指挥官。为庆祝汪的高升，部分驻中甸商会票友及中甸玩友在县城武庙戏台连演三天滇戏。

十月 在中共维西地下党组织秘密发动下的维西“教育改组”取得成功一周年庆祝大会上，“俱乐部”全体艺人在关岳庙（今保和镇完小）土台演出滇戏《沉香救母》，以示祝贺。

中华民国三十八年（1949）

八月 滇西北人民自卫军二支队四大队政工组文艺宣传队

一行二十多人，从攀天阁出发，经阿喃多、白济讯到岩瓦，又转至黑日多、施根登等地，为当地傈僳、藏、纳西、普米等兄弟民族演出《五里亭》、《农家苦》、《兄妹开荒》等花灯、独幕歌剧及一些解放区歌曲。

10月1日 为庆祝维西县人民政府的成立和中华人民共和国的诞生，四大队政工组在北箭道会议广场简易舞台上演出了《军民合作》、《三朵红花》、《别让过他》、《兄妹开荒》等花灯、独幕歌剧以及其它形式的文艺节目。

1 9 5 0 年

4月 中国人民解放军南下部队进驻维西。部队文工队在关岳庙土台演出京剧《打鱼杀家》、《野猪林》等剧目。

5月 中国人民解放军进驻德钦县城，在跑马场（即现在养护段球场）召开“建立县一级德钦藏族自治区庆祝大会”，会后，由德钦玩友班为大会演出滇剧《五台会兄》等剧目。

1 9 5 1 年

8月 中甸县召开第一次政治协商会议。中甸玩友班在省立第一小学（今红卫小学）操场搭台为会议演出滇剧《薛丁山》、《辕门斩子》等剧目。

1 9 5 2 年

10月 中央民族慰问团到迪庆慰问。分别在中甸县城水井边（今红卫小学）广场及维西县城关岳庙土台，演出京剧《打鱼杀家》、《北京四十天》、《芭蕉扇》等剧目，并在德钦县城部队

简易舞台（今县招待所）演出民族歌舞。

1 9 5 5 年

5月 中甸玩友班在中甸县城四方街搭台演出滇剧《辕门斩子》、京剧《打鱼杀家》等剧目。

12月 维西县城滇剧业余小组因“肃反”运动而停止活动。

1 9 5 7 年

9月13日 昆明劳动人民京剧团到中甸，为迪庆藏族自治州成立作祝贺演出。

1 9 5 8 年

10月 迪庆藏族自治州人民大礼堂在中甸竣工。这是该州第一个会议、演出、放映三用活动场地。

1 9 5 9 年

5月 永胜滇剧团到中甸，在州人民大礼堂作营业性演出，剧目有传统滇剧《牛皋扯旨》、《苏三起解》及部分现代滇剧剧目。

10月 迪庆藏族自治州歌舞队成立。

同月 维西县保和镇业余剧团在维西县大礼堂演出新编神话滇剧《玉龙第三国》、《达啦阿沙妹》。

1 9 6 0 年

1 月 大理州文工团、迪庆州歌舞队携花灯剧《三访亲》、《刘成看菜》、《探干妹》、《闹菜园》及部分民族歌舞参加云南省慰问团，到中甸、德钦以及属西藏自治区的盐井、察瓦龙等部队驻地作慰问演出。

2 月 永胜县滇剧团参加云南省慰问团到中甸县东旺、新联等地向当地驻军作慰问演出。

6 月 维西县保和镇业余剧团在部分青年演员的倡议下，学习演出《闹渡》、《刘成看菜》两个花灯小戏。

1 9 6 2 年

5 月 迪庆州歌舞队携花灯剧《三访亲》、《闹渡》及部分民族歌舞到维西、德钦作巡回演出。

同月 永胜县滇剧团到维西作营业性演出。在大礼堂演出滇剧《火焰山》、《白蛇传》等剧目。

7 月 迪庆州歌舞队改为文工队。演员由十七人增为二十一人。

1 9 6 3 年

2 月 德钦县县委书记任桂丁、副县长唐书春亲自坐阵，聘请滇剧艺人杨锡柱为指导，组织该县玩友排练、演出《捉放曹》、《烤火下山》等滇剧。

1 9 6 4 年

本年 迪庆州文工队携花灯剧《两亲家看娃娃》、花灯歌舞《游春》、《大茶山》等在州内作巡回演出。

1 9 6 5 年

本年 维西县保和镇业余剧团为配合“农村社会主义教育运动”，在县大礼堂演出大型现代花灯剧《夺印》。

3月 维西县保和镇业余剧团改组，由该镇民兵连接管。

5月 维西县保和镇民兵连组织了以青年男女民兵为骨干的业余文艺宣传队，利用街天和节假日在街头演出话剧《向北方》、《白果树下》以及花灯剧《两个美国佬》、花灯歌舞《支持越南，打倒美帝》等。《云南日报》曾以《利用街天演出街头剧》为题报道了他们的活动。

10月 迪庆州文工队被省委命名为“高原红色文化轻骑”，《云南日报》发表社论，报道了他们的先进事迹。

11月 根据省委“建立边疆一些县的文化工作队”的指示精神，德钦、维西两县文化工作队先后成立。

本年 迪庆州文工队改名为文化工作队，带着花灯剧《两亲家看娃娃》、《闹菜园》、《闹渡》等剧目赴虎跳峡“长江流域规划办公室”作慰问演出。

1 9 6 6 年

1月28日至2月3日 维西县第二届文艺会演在县大礼堂举行。参加会演的文艺节目有民族歌舞、花灯小戏等七十余个。保

和镇代表队演出由秦树铭、毛文鸿编剧，李群贤导演的现代花灯小戏《婆媳和》、《新彩礼》并获得剧本和演出奖。

6月 迪庆州文化工作队、维西县文化工作队、德钦县文化工作队赴丽江参加专区文教口搞“文化大革命”。在丽江专区“文化革命领导小组”的指挥下，州文化工作队队长吴瑰、维西文化工作队队长杨光华和德钦文化工作队队长杨增适均受到不同程度的冲击。

1 9 6 9 年

9月 迪庆州文艺会演在中甸举行。州文化工作队及德钦、维西两县文化工作队参加调演剧目均为“革命样板戏”选场、选段。

10月1日 中甸县大礼堂竣工，正式投入使用。

11月1日 德钦县文化工作队携“样板戏”《红灯记》选场《痛说革命家史》及部分民族歌舞参加“云南省知青慰问团第八分团”，从德钦县城出发，经红山、巴美及西藏自治区所属的盐井、徐中等地向知识青年作慰问演出。

1 9 7 0 年

2月 德钦县文化工作队演员分别被派往各区、乡参加整党工作队，历时一年，文工队实际上被解散。

1 9 7 1 年

3月25日至30日 丽江地区革命文艺调演在丽江专区大礼堂举行。迪庆州所属专业文艺团队参加调演。演出剧目均为“革

命样板戏”选场、选段。

6月 丽江地区文艺宣传队到德钦，在部队营房简易舞台演出“革命样板戏”《沙家浜》。

8月 德钦县革命委员会作出决定：送德钦文化工作队全体人员赴昆明，到省文艺学校学习“样板戏”。

9月 维西县文化工作队赴昆，到省京剧团学习“革命样板戏”选场，并到省花灯团学习花灯歌舞《山花赞》等文艺节目。

10月 云南人民广播电台播出配乐通讯《活跃在雪山峡谷深处的一支红色文艺轻骑——德钦县文化工作队》。

1 9 7 2 年

4月 德钦县文化工作队从省文艺学校学习完毕返回德钦。向当地领导及群众汇报演出“样板戏”《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》选场，武场均由藏族青年演员巴桑翁堆、白姆、阿称玛等担任。

5月 为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十周年，云南省文艺创作节目调演在昆明举办，由迪庆州文化工作队、德钦县文化工作队组成的“迪庆代表团”参加了这次调演。

1 9 7 4 年

3月 云南省文艺创作节目调演大会在昆明举行。州文化部门派和鼎正、邓虹、暴鸿畴三人前往观摩学习。

1 9 7 5 年

7月 迪庆州第一次革命文艺调演在中甸举行，共有三个代表队七十多人参加。调演不搞评奖活动。演出节目除一部分民族歌舞外，均为“样板戏”选场或选段。其中德钦县文化工作队用藏语移植演出的《沙家浜》一剧中的《转移》一场，受到了观众的赞扬。

1 9 7 6 年

1月 根据州革命委员会意见：州文化工作队，维西、德钦文化工作队停止演出活动，全体演员参加所在县的基本路线教育工作队，到农村去抓点、接受锻炼。

5月 云南省“农业学大寨”专题文艺调演在昆明举行。由藏族青年作家喻国贤、省作协李鉴尧等创作的电影剧本《绿色的雪山》分别被省京剧团、省滇剧团改编为京剧《雪山朝阳》、《雪山红松》参加了调演。

10月 全州文艺界热烈欢呼粉碎“四人帮”的伟大胜利，各专业、业余文艺团体纷纷自编自演各种小型文艺节目，以示欢庆。

1 9 7 7 年

5月 德钦县文化工作队将湘剧高腔《园丁之歌》改编为同名花灯剧到部分区乡演出。

6月 德钦县文化工作队赴中甸，在州人民大礼堂演出花灯剧《园丁之歌》、话剧《枫叶红了的时候》。

1 9 7 8 年

1 月 迪庆州文教局在中甸举行剧本创作会议。

10月 维西县文化工作队改名为“文艺工作队”。为庆祝建国二十九周年，该队在维西物资交流会上演出滇剧《十五贯》。

1 9 8 0 年

3 月 迪庆州影剧院竣工。

1 9 8 1 年

10月 丽江地区文艺宣传队到中甸作营业性演出。在州影剧院演出《杨七郎招亲》等滇剧剧目。历时一周。

1 9 8 2 年

2 月 云南《民族文化》第一期发表《藏族青年演员才旺初安》一文，介绍了云南省花灯团藏族青年演员才旺初安的成长过程和艺术成就。这是迪庆州第一个成为省级花灯剧团演员的藏族演员。

9 月 迪庆藏族自治州成立二十五周年文艺调演大会在中甸举行。

1 9 8 5 年

1 月 小中甸林业局文艺宣传队赴昆参加省林业厅举办的

文艺调演。共带去自编花灯小演唱和民族歌舞节目四十五个，演出二十六场。

10月 四川省巴塘县文化馆业余藏戏团一行三十余人到德钦作首次慰问演出。演出剧目是：新改编传统藏戏《朗萨悦布》、新编神话藏戏《乘云王子》。演出地点：县影剧院门前广场，连演三天，观众踊跃。

同月 迪庆州首届职工业余文艺调演在中甸县影剧院举行。参加调演的有州直及三县职工业余演员共一百三十四人。历时七天，共演出民族歌舞、花灯、小戏八十五个。为了鼓励全州职工今后更好地开展业余文艺活动，州总工会分别给各演出队发放了总数为一千四百元的活动资金，以资鼓励。

〔邓虹〕

迪庆藏族自治州戏曲活动机构

中甸玩友班 中甸县中心镇滇剧业余演出组织。初创于1913年。正式成立于1947年8月。

1912年，以李小四为首的鹤庆滇剧班来中甸演出，一时轰动了整个中甸坝子。邑人牛子禧、陈玉书、侯定朝、何荣先等，自发投师于这个滇戏班门下学艺数月。第二年春，他们又邀约了一些戏曲爱好者聚在一起学习，不久，在鹤庆滇剧班的指导下，排出了《彦章摆渡》等几出滇剧。但因当时中甸县城还没有舞台，征得本寨经堂管事的同意，在经堂内演出。1918年，中甸瘟疫流行，鹤庆滇剧班撤出中甸，这个由当地人组成的票友演出组织也一度停止了活动。至1921年，在鹤庆、丽江会馆（简称“鹤、丽会馆”）的帮助下，这个票友组织才又恢复了演出活动。在此期间，虽然演员逐渐增多，演出也较活跃，但他们所唱的腔调仅只是“襄阳”、“丝弦”两类及部分〔大筒筒腔〕。1932年，票友蔡耀先从内地学回“胡琴腔”，继后又从鹤庆请来艺人到中甸传艺。至此，这个演出组织的滇剧三大调才开始齐全，文武场面也得到不断的提高。于1947年8月在中甸县城百鸡寺正式成立了中甸玩友班。新中国成立后，遇年节喜庆或重大集会，这个玩友班常有演出活动。到了“四清”和“文化大革命”，玩友班的大部分演员都被列入批判和打击对象，服装道具也被偷盗和焚毁。直到党的十一届三中全会以后，玩友班才又得以恢复，在县政府和有关部门的资助下，还购置了价值伍千余元的服装道具，每年春节，这个玩友班为当地人民演出；平时还在丧事中清唱板凳戏。

中甸玩友班从初创至1984年恢复，成员大致可分为三代。老一辈艺人主要有：牛子禧（净）、侯定朝（净）、王庭英（生）、朱宏才（丑）、李成林（净）、潘永德（丑）、木飞（净）、马为琪（净）、杨桂林（旦）、余阿主（生）、何荣光（生）、杨光照（丑）、杨玉春（生）等。第二辈艺人主要是：王克昌（净）、蔡跃先（旦）、杨善征（净）、侯天长（丑）、梁崇林（生）、牛秉臣（净）、杨伟臣（生）、陶兴臣（生）、松鹤鸣（生）、叶汝能（旦）、赵良玉（生）、冯乾（生）、曹建勋（净）、王林（生）、周凤翔（丑）、苗阿昌（胡琴）、余宏尤（锣）、杨重芳（小鼓）、张德禧（生）、杨瑞生（净）、杨师（化妆师）等。第三辈艺人有：朱学富（生）、陈汤（净）、黄育英（生）、潘锦云（胡琴）、吴治国（胡琴）、冯如禧（小鼓）、田盈畴（生）、齐世昌（生）、普治中（生）、宣绍武（生）、彭增龙（净）、陶宏才（旦）、谢国栋（旦）、杨从震（生）、钟荣方（净）、潘步云（生）、王璋（生）等。

该玩友班系中甸较大的一个滇剧业余演出组织。从初创到现在约六十多年间，共演出了大小滇剧八十多出，还演出过京剧《打鱼杀家》等。在历史上，它既活跃了当地人民群众的文化生活，又对滇剧在藏区的传播起到了一定的作用。

德钦玩友班 德钦县高峰镇滇剧业余演出组织。

始建于民国初年。由鹤庆、丽江两地旅居德钦的人员所建的“鹤、丽会馆”组建。演员除鹤庆、丽江人外，还有一部分当地藏族、纳西族群众。演出时间为每年的七、八两月，即丽江的北岳会和鹤庆的财神会。会期三天。在管理上，凡临到会期前夕，先由“鹤、丽会馆”推选出一至二个演出主持人，然后，由他们下去组织演员进行排练。所需费用，一是靠南来北往的商贾住鹤庆会馆的房租收入，二是摆赌抽头。戏衣、行头都是靠一些去西

藏、闯印度找了大钱回来路过德钦的商贾或票友赠给。所以，该玩友班的服装道具比较齐全和讲究。演员阵容虽比较复杂，流动也大，但仍然每年都能坚持演出。新中国成立前夕，“鹤、丽会馆”撤出德钦，但该玩友班在人员少的情况下，依然坚持演出，直到1957年才没有活动。临到“文化大革命”，收藏的戏箱被毁掉。

成员状况，据一部份还健在的老艺人和当地人回忆：这个玩友班比较有影响的演职员有：刘丽川（大面）、杨锡柱（即刘继俊，大面）、赖徐新（生）、陆跃祖（旦）、曹锡同（净）、赵跃康（净）、王寿山、李祖汉（胡琴）、李宗鲁（小鼓）、蒋秀春（小锣）、阿青（舞美）等。

德钦玩友班从初建至1957年约三十多年间，共上演了《三打王英》、《五台会兄》、《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《薛刚反唐》、《白蛇传》、《捉放曹》、《八义图》、《安禄山造反》、《芦花荡》等近五十多出滇剧剧目，使滇剧在云南藏区乃至西藏的拉萨、昌都、察瓦龙和四川的德荣等地产生了一定的影响。

四大队文艺宣传队 部队临时组建的文艺宣传队。成立于1949年7月，同年9月撤销。

1949年7月，维西农民自卫军在白济汛整编，经滇西工委批准，改番号为“滇西北人民自卫军二支队四大队”，并成立后勤部，接替了临时参议会的工作。后勤部下设的政工组，为“深入发动群众，动员青年参军和发展农抗会组织”，于同年在攀天阁成立了四大队文艺宣传队。这支由二十多人组成的文艺宣传队，既是一支演出队，也是一支工作队。他们到农村，白天深入到当地傈僳族、藏族、纳西族、白族、普米族农民家中去访贫问苦，宣传党的方针政策，发动各族人民群众起来投入革命斗争，晚上

利用文艺形式向各族人民演出《农家苦》、《五里亭》、《兄妹开荒》等花灯剧、秧歌剧以及一些解放区歌曲。在三个来月的时间里，他们的足迹踏遍了澜沧江两岸的各族村寨，深受人民群众的欢迎。

四大队文艺宣传队主要领导是政工组组长谢少雄，成员有：董存信、和旭庭、和清、段学敏、苟寿、李维翰、胡经实等。

它虽属部队临时性的文艺宣传队，成立活动时间短，但在配合当地的革命斗争中起了一定的宣传作用，在群众中有一定的影响。

滇剧小组 维西县城滇剧业余爱好者组织，成立于1950年初，1955年9月停止活动。

1950年2月，维西县保和镇完全小学以本校戏曲爱者为主，联络了几个机关职工，自发地成立了滇剧小组。起初，除演员们的热情之外，既没有服装，又没有道具，只好由教师、大词戏艺人秦耕承头，向校内教师进行了募捐活动。小组成员每人凑出一定资金，还得到校长李正阳、教师魏浩然等的赞助。滇剧小组用募捐得到的一百多元人民币，买了料子，请大词戏艺人王方裁缝了蓝衫、花打衣、黄折子各一件，彩裤两条，并制作了髻口。经过短时间的努力，首先创作出了新滇剧《蒋光头哭祖庙》，接着又排演了《狮子楼》、《中山狼》、《盘肠大战》、《放葵生》、《清风亭》等滇剧。除在县城演出外，还利用每年的寒、暑假到拖枝、龙宝厂等少数民族居住的山区演出，受到当地纳西族、普米族、傈僳族人民的欢迎。1955年9月，因开展“肃反”，滇剧小组也被迫停止了活动。

小组组长是秦耕，聘请社会上的艺人杨长林（生兼胡琴）、李文富（舞美）等参与指导及演出。主要演员有教师张卓林（净）、杨文清（丑）、杨光鑫（生）、张秀群（旦）。学生吴

成龙、孙宗远、何学文、赵延祖等也参加过演出。

该小组是新政权建立以后维西舞台上出现的第一个滇剧业余演出组织。它不但整理演出了近二十个滇剧传统剧目，还创作演出了《蒋光头哭祖庙》这样配合现实斗争的滇剧。这在交通闭塞、文化落后的维西，实为开创性的先例。另外，在演出中，也锻炼和培养了一些滇剧业余演员和武场人员，为后来成立保和镇业余剧团打下了一定的基础。

德钦县文工队 综合性专业演出团体，属全民所有制事业单位。

成立于1965年，最初叫“文化工作队”。1966年全队赴丽江参加专区文教界搞“文化大革命”，10月返回后改名为“德钦县毛泽东思想文艺宣传队”。1969年调整后，始称“德钦县文艺工作队（简称文工队）”。人员二十七人，由县委宣传部主管。1980年撤销。

建队时期的负责人为杨增适，教师杨尔良、暴鸿畴。主要演员有刘正香（藏）、忠秀兰（藏）、阿根才（藏）、巴桑翁堆（藏）、范建国等。1969年调整后，队长为赵毅兴，增加的主要演员有马宁（回）、阿永（藏）、本登卓玛（藏）、翁堆卓玛（藏）、鲁茸（藏）、扎诗此理（藏）、余海全（傈僳）、宗庸卓玛（藏）、阿格达（藏）等。

该队是一支乌兰牧骑式的文艺演出队，队员一专多能，从建立初期起，一直上山下乡为本队宗旨。十多年来，他们身背背包，肩扛乐器，爬雪山、过溜索，跑遍了德钦的所有村落，还到西藏自治区的盐井、徐中和丽江、维西等县的村寨演出过。所演节目除民族歌舞、曲艺外，还创作移植演出了小歌剧《一本红宝书》、《团结战歌》、花灯剧《园丁之歌》及采用藏语演唱的革命现代京剧片断。另外，这个队多年来还为本县农村培养了不少

文艺骨干，向省、州输送了宗庸卓玛、本登卓玛那样的优秀专业文艺人材。

维西县文工队 专业文艺表演团体，属全民所有制事业单位。

1965年，维西县委根据“建立边疆一些县的文化工作队”的指示精神，于同年11月成立了维西县文化工作队。1966年6月，文化工作队被集中到丽江参加专区文教界搞“文化革命”，10月返回后改名为“维西县毛泽东思想宣传队”。1975年又定名为“维西县文工队”，人员三十五人，由县文教局主管。1984年县文化局成立，属文化局下属单位。

该队负责人先后有：杨光华、潘学英、杨尚结（军代表）、和敏（政治指导员）、李成英、白彦光。现任队长林永辉。

这个队从建立至今共招收汉、纳西、傈僳、藏等少数民族学员五批。其主要骨干是：和金贵（藏）、和文灿（傈僳）、和镇芳（傈僳）、李向东、杨顺清、毛正斌、和宗礼（纳西）、普定香、和金兰（藏）、蜂德荣（傈僳）、杨志红、李福元、张如珍、左丽香（纳西）、阿朴（纳西）、杨素芳、钱永春（纳西）、朱茂春、杨丽生等。

维西县文工队是一支乌兰牧骑式的演出队。长期以来，他们坚持上山下乡为山区人民服务，演出节目以民族歌舞为主，也演过花灯歌舞，花灯小戏、滇剧以及京剧“样板戏”。队员年龄较年轻，一专多能，颇受山乡人民的欢迎。

迪庆藏族自治州文艺宣传队 以演民族歌舞为主，兼演花灯、曲艺。由州委宣传部领导管理，为全民所有制单位。

文艺宣传队成立于1959年10月，最初称“迪庆藏族自治州歌舞队”。成员除从州属维西、德钦、中甸三县招收外，由云南艺术学院附中舞蹈班分配部分学生组成。1962年秋，根据省委和迪

庆州工委的有关指示精神，改名为“迪庆藏族自治州文艺宣传队”，成员由原来的18人增至21人。1968年迪庆州革命委员会成立以后，这个队曾一度被称为“迪庆州毛泽东思想文艺宣传队”。1971年，为普及“革命样板戏”，由丽江地区革命委员会宣传组出面（当时迪庆还属丽江地区代管）抽调部分演（奏）员加强丽江地区毛泽东思想文艺宣传队。1972年迪庆州革命委员会决定，重新恢复迪庆州文艺宣传队建制。1974年，又经过调整队伍，加强了领导和创作人员，成立了迪庆藏族自治州文工团，专演民族歌舞。

队长：吴瑰；主要演（奏）员有阿青玛（后任党支部书记）、和玉美、鲁迫、马裁斌、阿姆、鲁珍、廖志华、王筱萍、王珍梅、宋和彦、宗秀祥、陈益绶、魏作斌、陈蕴仙、张新民、李志达、普祐中、杨庆明、范汝泉、杨立昌等。

迪庆藏族自治州文艺宣传队是一个包括藏、纳西、汉、傈僳、白等民族的文艺团体。六十年代初期，队员平均年龄还不到二十一岁。从初创至调整为文工团前约十五年时间中，这个队共创作、排演了民族歌舞二百多个，学习演出花灯剧、花灯歌舞数十个。平时这个队没有庞大的道具，只携带简单的服装和乐器，自背行李，轻装上阵。每年爬雪山、过溜索已成为家常便饭，一年有三分之二的时间坚持上山下乡为各族人民演出，宣传党的方针政策，宣传新人新事新风尚。在迪庆二万三千八百多平方公里的土地上，几乎都留下了他们的脚印。1965年，这个队被云南省委命名为“高原红色文化轻骑”，《云南日报》为他们的先进事迹发表社论及长篇通讯，号召全省文艺团体向他们学习。

〔邓 虹〕

本书主要参考书目

唐·樊绰：《蛮书》

丽江《木氏宦谱》

清·谢圣纶：《滇黔志略》

清·余庆远：《维西见闻记》

《中国古典戏曲论著集成》

清·金丰、钱采：《精忠说岳全传》

叶德钧：《戏曲小说丛考·明代南戏五大腔调及其支流》

《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》

《中国戏曲曲艺词典》

《云南歌舞戏曲史料辑注》

《云南维西县地志全编》（民国十年编纂，未刊稿本）

《维西县志稿》（民国二十一年编纂，未刊稿本）

《维西文史资料》第一辑

后 记

《大词戏志》在编纂小组经过四年多的艰苦努力之下，几经修改，终于和读者见面了。这是我州文化艺术史上的一件大事，值得庆贺。

大词戏是流行于我州维西傈僳族自治县保和镇的一个古老的汉族剧种，其剧目、声腔均由省外传入。在漫长的历史发展过程中，与当地的民情风俗和审美趣味结合，形成自己独特的表演形式和艺术风格。很受当地人民群众喜爱。但由于历史的原因，记载它的文献资料却异常匮乏，而民间对它的发生、发展情况也仅是只言片语，说法不一。在文献资料奇缺、口碑资料难辨的情况下，如何编纂好《大词戏志》一书，作为文化主管部门及领导小组，一直是我們担心的问题之一。但我们感到，编纂戏曲志不仅是业务性很强，既艰苦又细致的工作，同时又是造福于子孙后代的一项光荣历史任务。所以，我们结合我州地处偏僻，文化基础薄弱，专业人才缺乏，加上州、县文化部门人少事杂的实际情况，首先选定好具体搞编辑的业务人员，然后成立了领导小组，并由州文化局和州群众艺术馆的主要负责同志亲自抓这项工作。在开展工作的过程中，领导小组想尽一切办法，积极做好对编辑人员的协调服务工作，保证他们在财力、物力、人力上的方便，在工作中，充分尊重编辑人员，让他们有职有权地放手工作，如有困难，及时帮助他们解决，这样，经过他们的不懈努力，终于完成了《大词戏志》的编纂任务。

编纂戏曲志，在我州亘古未有，纯属一项开拓性的创举。

《大词戏志》从最初组成编纂小组到收集资料的过程中，曾得到了维西县文化局、维西县广播站、保和镇业余剧团的广大艺人以及爱好者们的积极支持、配合和帮助。《中国戏曲志·云南卷》

正副主编金重、黎方，音乐顾问曹汝群，编辑部副主任张一凡以及编辑张桥、石宏、陈复声等同志一直关心着《大词戏志》的编纂，他们从制定编辑方案、选写条目乃至编纂成书均给了我们精心的指导和关怀。此外，《红河州戏曲志》、《昭通地区戏曲志》和《丽江地区戏曲志》编辑组的同行们也给我们提了许多很好的修改意见。在此，我们特向他们致以深切的敬意和感谢。

如何将零乱的历史资料通过综合后把它们纳入有体例的逻辑系统，做到符合志书体例行文，层次清楚，脉络分明，逻辑严谨，文字通俗易懂，图表清晰醒目，是一个相当困难的问题，我们领导小组和参加编纂的同志虽经刻苦努力，但由于知识有限，经验欠缺，书中疏漏之处和缺点错误在所难免，诚盼专家、学者、同行及广大读者多加指教。

朱良才

为本书提供资料人

梁 成

杨子伯

李群贤

罗昌明

莫如云

刘 荣

傅传信

杨锡柱

段履和

唐李仁

李恒丰

赵延祖

杨作霖

毛毓林

王芝明

刘世玉

秦 耕

刘 璧

张枝芳

刘定华

高泽政

王麟书

王品三

王寿山

李建成

王开禹

杨启祥

郭 敏

叶华之

李文会

阿吉祥

杨从震

□ □
□ □
□ □
□ □
□ □
□ □ □ □
□ □ □ □
□ □
□ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □
□ □ □

□ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □
□ □
□ □
□ □
□ □
□
□ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ “ □ □ ” □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □
□ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □
□ □
□ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □

□ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □
□ □
□ □ □ □ □
□ □
□ □
“ □ □ □ □ ” □ □ □
□ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □
□ □
□ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □ □

[illegible]

□ □ □ □
□ □
□ □ □ □
□ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □
□ □ □
□ □ □
□ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □